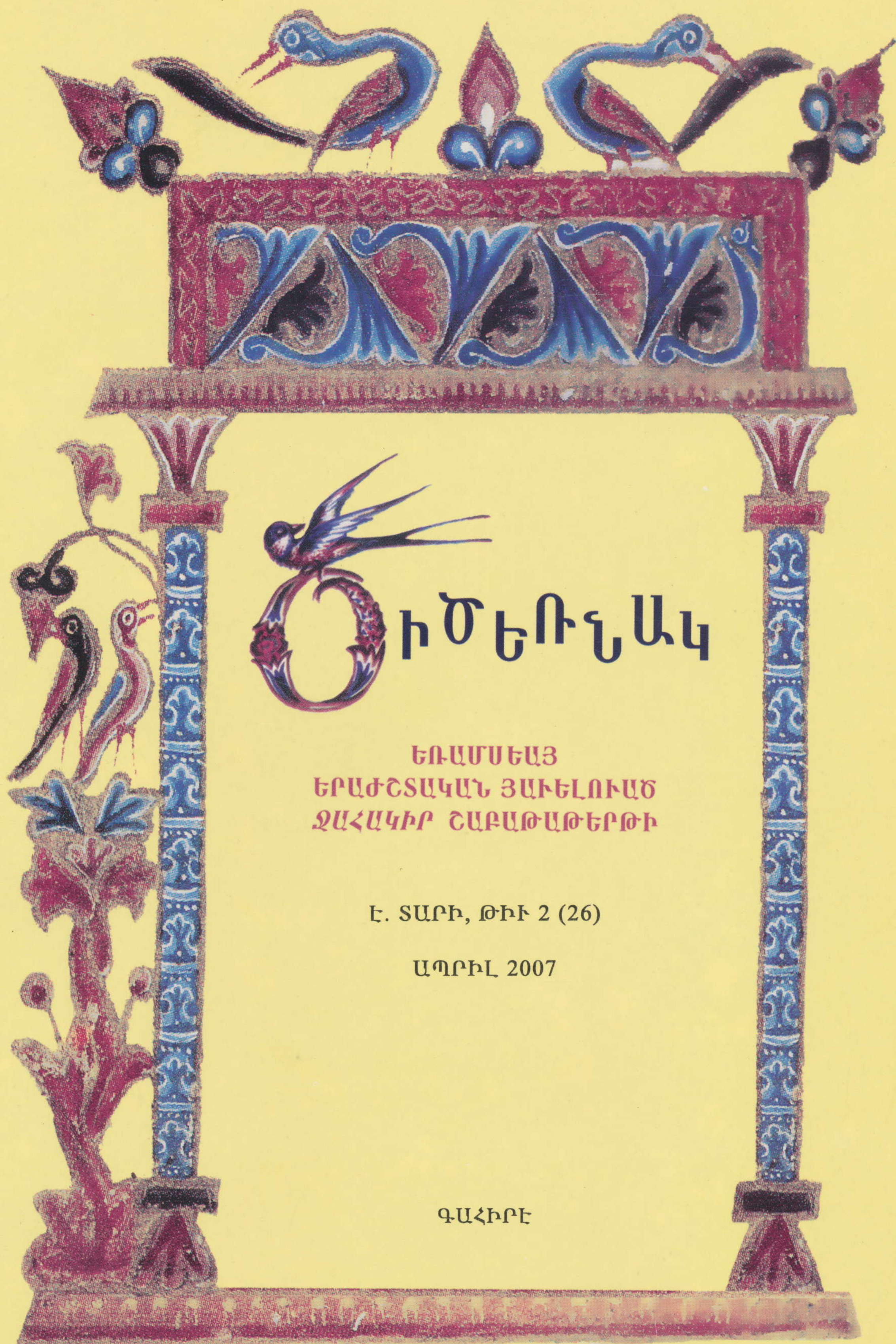


ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Է. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 2 (26)

ԱՊՐԻԼ 2007

ԳԱՀԻՐԷ

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Է. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 2 (26)

ԱՊՐԻԼ 2007

ԳԱՀԻՐԷ

ՋԷՄԻՐԷ ՕՓԵՐԱՆ
ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԱԿՆԱՐԿ[1]

Տիգրան Չուհաճեանի հասուն շրջանի ստեղծագործութիւններէն է *Ջէմիրէ* օփերան, որ բացառիկ յաջողութեամբ քանիցս բեմադրուած է Կ. Պոլսոյ մէջ:

Լիպրեթթոն հիմնուած է արաբական աւանդավէպի մը վրայ, որուն բուն աղբիւրը կը մնայ անյայտ:

*Ջէմիրէ*ի մասին պարբերաբար անդրադարձած են հայ եւ օտար երաժշտագէտներն ու թատերագէտները, ինչպէս՝ Նուպար Ալիքսանեան[2], Աչոտ Մատաթեան[3], Գէորգի Տիգրանով[4], Ալեքսանդր Ծահվերդեան[5], Մարգարիտ Յարութիւնեան[6], Գառնիկ Ստեփանեան[7], Մաթէոս Մուրադեան[8], Ջառա Տէր-Ղազարեան[9], Մեթին Անթ[10], Աննա Ասատրեան[11], Նիկողոս Թահմիզեան[12], եւ ուրիշներ: Ոմանք կատարած են կարեւոր ընդհանրացումներ, ուրիշներ բաւարարուած հպանցիկ ակնարկներով: Սակայն, ամէն պարագայի, ճշդուած չէ օփերայի յօրինումին ու կատարումներուն պատմական ընթացքը:

*Ջէմիրէ*ի ստեղծագործական սկզբնական փուլին մասին պահպանուած է շատ քիչ տեղեկութիւն:

Պոլսոյ հայ եւ օտար լրագիրներու թղթակից, Չուհաճեանի օփերէթներու առաջին թենոր Յովհաննէս Աճէմեան հետաքրքրական մանրամասնութիւն մը կը պատմէ օփերայի ծագումին մասին: Ըստ իրեն, 1880-ական թուականներուն, Չուհաճեան կ'այցելէ Մայեար անունով ֆրանսացի ճարտարապետ, հնագէտ, մատենագիր, գծագրիչ ծերունիի մը: Վերջինս երբ կը լսէ՝ թէ երաժշտահանը մտադիր է նոր օփերա մը գրել, կը սկսի ընթերցել իր երկերէն մէկը: «*Ֆէէրի* մ'էր, յոյժ երկայն, յորում մետաղք եւ ղանազան առարկայք անձնաւորեալ էին, - կը գրէ Աճէմեան. - մարգարիտք, ադամանդք, յակինթք, եւլն. կը խօսէին, եւ խօսքերը կը շլացունէին մեր միտքը, մեր աչերն եւս՝ երբ խորհէինք թէ այն երեւակայական անձնաւորութիւնը քանի՜ չքեղաղարդ, քանի՜ պչուցիչ պիտի երեւէին թատերաբեմին վրայ: Բուրաստաններու մէջ վարդեր, յասմիկներ, զամէլիաներ, կը հծծէին, կը վիճէին ծաղկօրէն, «Նայեցէք, կ'ըսէր Պ. Մաեար, իմ սիրուն ծաղիկներս ոչ միայն կը բերկրեցունեն զմեզ իրենց հեշտալի բուրմամբք, այլ կը խորհին, կը խօսին, կը սիրեն, կը վիճին, միով բանիւ կ'ապրին բանական էակայ պէս.» եւ կը ծիծաղէր ախորժով՝ հաղորդելով եւ մեզ իւր անմեղ զուարթութիւնը»[13]: Գործածուած «մեր» եւ «մեզ» դերանունները՝ իրենց յոգնակի եղանակով, ցոյց կու տան՝ թէ յօդուածագիրը եւս ներկայ գտնուած է այս այցելութեան եւ ականատեսի վկայութիւններն է զորս կը պատմէ:

Աճէմեան կը շարունակէ. «Տիգրան էֆէնտին զգացուեր էր. խազերը գոգցես կը պարէին խառն ի խուռն գլխուն մէջ՝ սպասելով որ ստեղծիչ ձեռքը իրենց ուրոյն պաշտօնը սահմանէ: Ա՛լ գտեր էր իւր նիւթը. պէտք էր այն ընդարձակ *ֆէէրի*էն քաղել իւր ապագայ նուագախաղին նիւթը՝ յարմարցունելով զայն *Օբէրա-Գօմիք*ի պահանջմանց»[14]:

Լիպրեթթոն թրքերէն լեզուով կը հեղինակէ Տիգրան Գալէմճեան[15], որ օփերա-

քոմիքին կու տայ *Էպուտիա վէ Ջէմիրէ* [*Թրքերէն*՝ Էպուտիա եւ Ջէմիրէ] խորագիրը:

Գալով երաժշտութեան, ան հաւանաբար 1888 Դեկտեմբերին պատրաստ էր արդէն, քանի որ իտալացի թատերապետ մը այդ շրջանին կ'առաջարկէ ներկայացնել զայն[16], որ սակայն կը մնայ անհետեւանք:

Մինչ օփերային ամբողջական բեմադրութիւնը 1891-ին, անկէ երեք հատուած՝ «Grand ballet arabe» [*ֆրանսերէն*՝ Մեծ արաբական պար], «2ème ballet arabe» [*ֆրանսերէն*՝ Երկրորդ արաբական պար] եւ *Pot-pourri* բազմիցս կը նուագուին Պոլսոյ մէջ: Առաջինը՝ մինչեւ 1888 Դեկտեմբեր[17], եւ երկրորդը՝ մինչեւ 1889 Փետրուար[18], դաշնակի հեղինակային փոխադրութեամբ կը հրատարակուին Լայփցիկի մէջ:

1888 Դեկտեմբեր 30/1889 Յունուար 11-ին, Բերայի Ֆրանսական Նոր Թատրոնին մէջ, Պետրոս Ադամեանի բեմական գործունէութեան 25-ամեակին նուիրուած յոբելինական հանդէսին, 16 հոգիէ բաղկացած նուագախումբ մը[19] առաջին անգամ ըլլալով կը կատարէ «Արաբական մեծ պար»-ը: «Հանդիսին գլխաւոր հրապոյրներէն մին եղաւ նաեւ Զուհաճեան Տիգրան էֆէնտի «Արաբական մեծ պարերգ»-ն, - խանդավառուած կը գրէ *Արեւելք*ի թղթակիցը, - որուն նուագածութեան առաջնորդեց նոյն ինքն տաղանդաւոր երաժշտապետը: Եղանակը կարի հաճոյական եւ զուարթ է, եւ Զուհաճեան էֆէնտի՝ թէ՛ իւր աթոռը նստած եւ թէ՛ ելած ոտեն՝ բուռն ծափահարութեամբք ողջունուեցաւ»[20]:

Երկրորդ անգամ հեղինակը զայն կը կատարէ 1889 Յունուար 7/19-ին, Բերայի Թաղապետական թատրոնին մէջ, Պետրոս Ադամեանի աջակցութեամբ հայ դերասանական խումբին ի նպաստ տրուած թատերական ներկայացումի միջնարարներուն ընթացքին[21]:

1889 Մարտ 15/27-ին, Բերայի Ֆրանսական Նոր Թատրոնին մէջ, Սերովբէ Պէնկլեանին ի նպաստ տրուած ներկայացումին, «Տ. Զուխաճեան էֆէնտիի առաջնորդութեամբ 19 անձերէ բաղկացեալ նուագածուաց ընտիր խումբ մը միջնարարներու ատեն *Արապներ* եւ *Լէպլէպիճի Հօրհօր* անուն գուսաններգութեանց (օրէրա) ընտիր կտորները պիտի նուագէ», կը տեղեկացնէ *Արեւելք*ը[22]: Թիւրիմացութիւն մը կայ այստեղ: Հրամցուած կտորները ոչ թէ *Արապներ* օփերայէ մը քաղուած են՝ քանի որ Զուհաճեան այս խորագիրով օփերա չէ յօրինած, այլ պարզապէս *Ջէմիրէ*ի արաբական պարերն են:

Երեք օր ետք՝ Մարտ 18/30-ին, Շահզատէ-Պաշիի Օսմանեան թատրոնին մէջ, թատերական ներկայացումի մը «միջնարարներու պահուն Պ. Թօնիի նուագածուաց համբաւաւոր խումբն ընտրելագոյն հատուածներ նուագեց, յորս եւս Զուխաճեան էֆէնտիի վերջին «Պալէթ արապ»-ներն, - կը գրէ Ջեփհիւր եւ կը շարունակէ.- սոցա եղանակն այնչափ նոր եւ այնչափ ներդաշնակ է որ արդարեւ զոգիս կը հմայէ. չգիտեմ ինչ չունչ է այն հեշտաւէտ զոր մարդ կը զգայ յափշտակուած ամենայնիւ»[23]:

Մայիս 7/19-ին, Թեւթոնիա սրահին մէջ, Քնար երաժշտական ընկերութեան մասնակցութեամբ Զուհաճեանի կազմակերպած նուագահանդէսին, հեղինակին ղեկավարութեամբ կը հնչէ «Արաբական մեծ պար»-ը եւ *Փոփուրի*ն: Առաջին ստեղծագործութեան մասին հետեւեալը կը գրէ Տիգրան Արփիարեան. «Այս այն հեշտօրօր, արեւելեան մելամաղձութեամբ ու արեւմտեան ոգեւորութեամբ խառն եղանակն է որուն չեշտերը դեռ կենդանի մնացած էին ամէն անոնց համար որք առաջին անգամ Ադամեանի յոբելեանի երեկոյին զայն լսելու հաճոյքը վայելած էին Հայ երաժշտապե-

տին նոր մէկ հրաշակերտն է այս, – բառին արուեստագիտական բուն իմաստով, – զոր կարելի չէ լսել եւ չսքանչանալ»[24]:

Այլ անանուն թղթակից մը այսպէս կը նկարագրէ զայն. «Համակ օրօրում մ'է սիրահեշտ այդ պարերգ. կը թուիս տեսնել *ալմէ*ներն պարանցիկ երեւակայութեանդ առջեւ»[25]:

Գալով *Փոփուրի*ին, ան «ունի առաւել զանազանութիւն՝ միշտ պահելով տեղական գոյնն. հոս տէրվիշի մը սրնգին պարզ այլ սրտագին երգն է որ կը լսուի, անդին *պիւլպիւլ*ներու գեղգեղն, եւ ահա՛ վերստին պլեծածան, տարփատենչիկ պարն արեւելից որ երթալով կը նուաղի ու խորհրդաւոր ստուերներու մէջ կ'անհետի»[26]:

1890 Ապրիլ 15/27-ին, Բերայի Նոր Թատրոնին մէջ, Քնար նուագախումբի նուագահանդէսին, Յակոբ Ասատուրի նուագավարութեամբ կը հնչէ «Արաբական պար»-ը[27]:

1890-ի վերջերը ֆրանսական նորակազմ խումբ մը յանձն կ'առնէ օփերան բեմադրել ֆրանսերէն լեզուով:

36 հոգիէ կազմուած ֆրանսական այս խումբը Պոլիս հասած էր 1890 Հոկտեմբեր 9/21-ին[28] եւ ներկայացումները սկսած Հոկտեմբեր 20/Նոյեմբեր 1-ին[29]: Ունէր բաւական բարդ ու ընդգրկուն յայտագիր մը՝ *Իլ Թրովաթորէ, Լա Թրաւիաթա, Սեւիլի սափրիչ, Լա փաւորիթա, Միրէյ, Ֆաուսթ, Լաքմէ, Գարմէն* եւ այլն:

Չուհաճեանի *Էպուտիս է Զէմիրէն* չկար իրենց սկզբնական ծրագիրին մէջ[30]: Թատերախումբին տնօրէն պր. Սալայի եւ Չուհաճեանի միջեւ բանակցութիւնները տեղի կ'ունենան խումբին ժամանումէն ետք, հասնելով դրական համաձայնութեան: Նոյն տարուայ Դեկտեմբերին արդէն Թրքերէն լիպրեթթոն կը թարգմանուէր ֆրանսերէն[31]: Լիպրեթթոյի չափածոյ (երգային) մասը կը թարգմանէին Պետրոս Անմեղեան՝ որ հանդէս կու գար Քիմ Պիլիր ծածկանունով, եւ Աղեքսանդր Փանոսեան, իսկ արձակ (խօսակցական) մասը՝ Յովհաննէս Աճէմեան[32]: Ստեղծագործութիւնը՝ որուն խորագիրը պոլսահայ մամուլը միշտ հայատառ կը գրէր *Էպուտիս վէ Զէմիրէ* (թրքերէն) կամ *Էպուտիս է Զէմիրէ* (ֆրանսերէն), կը վերանուանուի *Zémireh*[33] [*ֆրանսերէն*՝ Զէմիրէ] եւ կը բնութագրուի իբրեւ Opéra comique et féerique[34] [*ֆրանսերէն*՝ Օփերա քոմիք եւ դիւթական]:

Զուգահեռաբար, Չուհաճեան «սկսաւ ինք ալ իր կողմէ սրբագրել *Զէմիրէ*ին բարդիթօնը, որպէս զի աւելի կատարելագործեալ վիճակի մը մէջ կարենայ զայն հանել՝ ֆրանսացի ժողովուրդի մը առջեւ»[35]: Առանձին նուագամասերուն ընդօրինակութիւնը կը վստահի իր լաւագոյն աշակերտներէն մէկուն՝ Յարութիւն Սինանեանին[36]:

1891 Յունուարին կ'աւարտի լիպրեթթոյին թարգմանութիւնը ու անմիջապէս կը ներկայացուի գրաքննութեան[37], որ չուտով կու տայ իր հաւանութիւնը՝ գրեթէ անփոփոխ պահելով բնագիրը[38]:

Փետրուար 4/16-ին, Բերայի մէջ, նուագահանդէսի մը ընթացքին դարձեալ կը հնչէ *Զէմիրէ*էն նուագախումբի հատուած մը[39]:

*Զէմիրէ*ին առաջին փորձը կ'որոշուի Փետրուար 25/Մարտ 9-ին[40], բայց դերասաններուն միջեւ տեղի ունեցած անհամաձայնութիւն մը[41] պատճառ կը դառնայ՝ որ փորձերը սկսին Մարտ 6/18-ին[42]: Իսկ վերջին՝ ընդհանուր փորձը կը կատարուի Մարտ 28/Ապրիլ 9-ին[43]:

*Արեւելք*ի գրութիւններէն կարելի է տեղեկանալ՝ թէ ֆրանսական խումբին տնօրինութիւնը, կամ առ նուազն *Զէմիրէ*ի բեմադրութեան պատասխանատուութիւնը, այսուհետեւ կը ստանձնէ խումբի առաջին երգչուհի օր. Պէնալթի՝ պր. Սալայի փոխարէն: Եւ Պէնալթիի անդուլ ջանքերուն շնորհիւ է՝ որ կը յաղթահարուին դերասաններուն միջեւ ծագած թէ՛ այս եւ թէ՛ յետագայ անհամաձայնութիւնները:

Օփերայի առաջին ներկայացումը նախատեսուած էր Մարտ 30/Ապրիլ 11-ին[44] բայց միջադէպ մը եւս կու գայ մէկ օրով յետաձգել զայն: Ահաւասիկ Յ. Աճէմեանի բացատրութիւնը. «Հակառակ այն պայմանագրին զոր ստորագրած էին, ստորին դերասանք նորանոր պահանջմունք առաջարկեցին եւ յայտնեցին որ եթէ գոհունակութիւն չտրուի իրենց, պիտի մերժեն մասնակցիլ ներկայացման: Մի քանի օր բանակցութենէ յետոյ, որ ապարդիւն մնաց, Օր. Պէնալթի, ձեռնարկին գործադրութիւնը ապահովելու համար, եղած պահանջմանց մեծագոյն մասն ստանձնեց, այսինքն իւր քսակէն վճարել խոստացաւ եւ այսպէս վերջ տուաւ մի ցաւալի երկպառակութեան»[45]:

Հետեւաբար, *Զէմիրէ*ի առաջին բեմադրութիւնը կը կայանայ 1891 Մարտ 31/ Ապրիլ 12-ին, Բերայի Ֆրանսական Նոր Թատրոնին մէջ[46]:

Դերերը բաշխուած էին այսպէս[47].

Զէմիրէ - Պէնալթի (սոփրանօ)

Սուհէյլէ - Տէշան (մեծծօ-սոփրանօ)

Սապիհա - Իվոն տը Լամպրէ (քոնթրալթօ)

Էլսանթուր - Վալտի (թենոր)

Էպուտիա - Տարթէս (պաս)

Աթալմուք - Շարլէ (պարիթոն)

Նուագավար - Սոլիէ

Բեմայարդար - Տ'Անտրիա

Կախարդական տեսարաններու ձեւաւորող - Վիթօ Սալէրնօ

Պարուսոյց - Քորէլլօ

Ներկայացումը կ'անցնի մեծ յաջողութեամբ եւ անմիջապէս յաջորդ օրը Տիգրան Արփիարեան սքանչելի քննախօսական մը կը հրապարակէ *Արեւելք*ին մէջ, ուր մանրամասն կը նկարագրէ օփերային երաժշտութիւնը, կատարողները, բեմադարդերը, ներկաները, դահլիճին մէջ տիրող ընդհանուր խանդավառ մթնոլորտը[48]:

Այս յօդուածէն կը տեղեկանանք՝ թէ հայ եւ օտար տարրերէ բաղկացած հոծ բազմութիւն մը փութացած էր ներկայ գտնուիլ ներկայացումին: Ներկայ էին նաեւ պաշտօնական անձնաւորութիւններ: «Կը նշմարուէին պետական պաշտօնատարք, պարսկական դեսպանն, Մօնդէպէլլօ կոմսն ու կոմսուհին՝ ֆրանսական դեսպանատան գլխաւոր պաշտօնէութեան հետ, գերմանական դեսպան Պառոն տը Րատովիճ եւ այլ երեւելի օտարազգիք»[49], դիտել կու տայ յօդուածագիրը: Ընտիր հասարակութեան մը ներկայութեան մասին կ'ակնարկէ նաեւ Արշակ Զօպանեան[50]:

Երաժշտութեան մասին հետեւեալ հետաքրքրական կարծիքը կ'արտայայտէ Տիգրան Արփիարեան. «Երաժշտութեան գեղեցկութիւնն ալ տակաւ առ տակաւ եկաւ ի յայտ. հեղինակը կարծես ուզեր էր մէկէն ի մէկ դուրս չտալ իւր տաղանդին լաւագոյն արտադրութիւնները. խառներ, համեմեր էր եղանակներն, երգերն, ունկնդրաց տպաւորութիւնն հետզհետէ աւելի ազդեցիկ, աւելի դիւթիչ ընելու համար: Եւ

իրաւ ալ, առաջին արարուածէն վերջը, պատրանքի պէս բան մը կրեւ կը կարծէին քննադատելու հակամէտ եղողները. յուրջ, դասական երաժշտութիւն մը գրաւեր էր զիրենք, ուրիշ ոչինչ. երկրորդին մէջ՝ Զէմիրէի առանձներգն ու անոր յաջորդող քառաձայնը՝ զոր երգեցին Զէմիրէ, քոյրը՝ Սապհիա եւ էլսանթուր ու Աթալմուք՝ մեղմիւ փարատեցին պատրանքը – պատրանք անոր համար որ առաջին վայրկեանէն հետաքրքրութիւն մը, կանխակալ համոզում մը կը տիրէր թէ խաղը ծայրէ ի ծայր արեւելեան երաժշտութեան վրայ պատրաստուած պիտի ըլլար: Երրորդ արարուածի սկիզբէն՝ ընդհանուր ոգեւորութիւն եւ հիացումն պատեց սրահն համակ. արեւելեան ներդաշնակ եղանակներու, պարերու, երգերու, մի քան զմիւսն մոգիչ եղանակներ լիառատ դուրս ցայտեցին, մերթ մեղմ խմն, մերթ բուռն, եւ պսակեցին ամէն ակնկալութիւն: Զուհաճեանի երաժշտական տաղանդը, բոլոր արժանիքը, հեղինակութեան ինքնատիպ հանդամանքն ամբողջովին ի յայտ կու գար այդ երկու արարուածներուն մէջ: Գ. արարուածին՝ Զէմիրէի սիրային երգը, քաղցրանուագ, զգայուն, եւ մանաւանդ ամբողջ արուեստագիտական հմտութեամբ հիւսուած, Դ.ին մէջ խաբշիկ մանկանց պարերգը, որ վաղուց ծանօթ է Պոլսոյ հասարակութեան՝ «Արաբական պայլէ» (ballet arabe) անուամբ, հանդիսականաց խանդն ու համակրանքն իր ծայրագոյն աստիճանին հասուցին»[51]:

Այս տողերը կը հանդիսանան *Զէմիրէ*ի երաժշտութեան մասին գրուած առաջին կարեւոր բնութագրութիւնը:

Ուրեմն, ինչպէս կ'երեւի վերոբերեալ թուականներէն, օփերային բեմադրութիւնը իրականացաւ չատ սեղմ ժամանակամիջոցի մը մէջ: Բանակցութիւնները կայացան 1890 Նոյեմբեր-Դեկտեմբերին, 1890 Դեկտեմբեր-1891 Յունուարին լիպրեթթոն թարգմանուեցաւ ֆրանսերէն, փորձերը տեւեցին ընդամէնը երեք չաբաթ՝ Մարտ 6-28: Այս կարճ ժամանակի ընթացքին, Զուհաճեան երաժշտութիւնը պատշաճեցուց ֆրանսերէն նոր բնագիրին, ներմուծեց որոշ բարեփոխութիւններ, կազմեց ֆրանսերէն դաշնակագրութիւնը (vocal score): Բաց աստի, ընդօրինակուեցան նուագախումբի եւ երգչախումբի առանձին նուագամասերը, պատրաստուեցան զգեստները եւ բեմայարդարանքը: Այս բոլորի հետ միասին, հարթուեցան նաեւ դերասաններուն ու տնօրինութեան միջեւ ծագած անհամաձայնութիւնները: Մէկ խօսքով, 4-5 ամիսէն յաջողութեամբ գլուխ հանուեցաւ *Զէմիրէ*ի նման բարդ ստեղծագործութեան մը բեմադրութիւնը, զոր իրապէս «ճշմարիտ յաղթանակ» մը համարեց Տ. Արփիարեան[52]:

Ներկայացումը կը կրկնուի Ապրիլ 1/13, 2/14, 5/17 (երեկոյեան ներկայացումներ), 7/19 (ցերեկային), 13/25 (երեկոյեան) եւ 14/26-ին (ցերեկային)[53]: Այսինքն, օփերան ամբողջութեամբ կը բեմադրուի եօթն անգամ:

Այս ներկայացումներուն լաւ ընդունելութեան մասին կը վկայէ նաեւ անոնցմէ մէկուն ներկայ գտնուած Ե. Աբրահամեան[54]:

Հինգերորդ ներկայացումէն ետք (Ապրիլ 7/19), նորէն ծայր կ'առնեն անհամաձայնութիւնները, որոնք այս անգամ ճակատագրական հետեւանք կ'ունենան խումբին վրայ: Խողվարարներուն գլխաւորները՝ Ծարլէ (Աթալմուք) եւ Սոլիէ (նուագավար) կը փորձեն հեռացնել Պէնաթին եւ իրենք ստանձնել խումբին ղեկը: Երբ կը ձախողին, կը սկսին գրգռել միւս դերակատարները՝ պահանջելու նիւթական յաւելեալ օժանդակութիւն: Ի վերջոյ, կը յաջողին փոքր դերակատարներէն մաս մը վերցնելով անջատուիլ ֆրանսական խումբէն: Պէնաթի կը կարողանայ անմիջապէս Աթալ-

մուքի դերը յանձնել Սթենցիի, իսկ նուագավարութիւնը՝ Սեւվէլլիի, եւ փոխարինել հեռացած փոքր դերակատարները[55]: Սմբատ Քէսէճեան կը նշէ՝ թէ Յարութիւն Սինանեան կը ստանձնէ երգչախումբի նոր անդամներուն մարզումը, զոր կ՚աւարտէ հինգ օրուան ընթացքին[56]: Այսպէս, համախմբելով խումբին մնացած ուժերը, ինչպէս տեսանք՝ կը յաջողի տալ քանի մը ներկայացում եւս:

Յ. Աճէմեան կը հաղորդէ՝ թէ «տիկին Պէնաթիի խումբը պիտի ներկայացնէ երեք անգամ զ*Զէմիրէ* ի Գատը գիւղ եւ ութն անգամ կամ աւելի Պոլսոյ կողմը»[57]: Իրականացուա՞ծ են արդեօք այս ներկայացումները: Նոյնպէս յստակ չէ՝ թէ գործադրուա՞ծ է Երեքշաբթի, Ապրիլ 23/Մայիս 5-ի գիշերուան ներկայացումը, ուր նախատեսուած էին օփերայի միայն երկրորդ եւ երրորդ արարները[58]:

Ապրիլ 28/Մայիս 10-ին, Ֆրանսական Նոր Թատրոնին մէջ, Բերայի ազգային վարժարաններուն ի նպաստ կազմակերպուած թատերական ներկայացումին, Պէնաթիի խումբը կը մեկնաբանէ *Զէմիրէ*ի երկրորդ եւ երրորդ արարները, որոնք՝ «որպէս միշտ, մեծ ախորժ ազդեցին հանդիսականաց»[59]:

Ֆրանսական խումբը երկար չի դիմանար: Ներքին անհամաձայնութիւններուն հետեւանքով արդէն քայքայուած ու յոգնաբեկ, ան իր վերջին քայլերը կ՚ընէր Պոլսոյ մէջ: Ապրիլ 30/Մայիս 12-ին տեղի կ՚ունենայ խումբին ի նպաստ հրաժեշտի ներկայացում մը՝ ուր նոյնպէս կը կատարուին *Զէմիրէ*ի երկրորդ եւ երրորդ արարները[60], որմէ ետք, *Արեւելք*ի էջերուն մէջ երկար լռութիւն մը կը տիրէ *Զէմիրէ*ին նկատմամբ: Վերջացած էին օփերային ներկայացումները, որոնք մեծ խանդավառութիւն առաջ բերած էին արուեստասէր հասարակութեան մէջ: Եթէ տեղի չունենային ֆրանսական թատերախումբին ներքին գժտութիւնները՝ դեռ երկար կրնային շարունակուիլ բեմադրութիւնները:

*Զէմիրէ*ի բեմադրութեան կ՚արձագանգեն նաեւ Միլանի *Սեքոլօ* թերթը[61] եւ քանի մը օտար լրագիրներ[62], ինչպէս՝ *Մոնիթոր օրիէնթալ*[63], որոնց բովանդակութեան մասին՝ բացի այն, որ արտայայտած են դրուատական խօսքեր, ոչ մէկ տեղեկութիւն ունինք եւ որոնց յայտնաբերումը նոր լոյս կրնայ սփռել օփերային վրայ:

Առաջին ներկայացումներէն մէկուն ներկայ գտնուելով, մտաւորական Յովհաննէս Սագըզեան, իր որդիին՝ Փարիզ ուսանող Արմենակին հասցէագրուած 1891 Ապրիլ 15[/27] թուակիր նամակի մը մէջ հետեւեալ հիացական խօսքերը կ՚ուղղէ *Զէմիրէ*ին.

«Անցեալ իրիկուն Չուհաճեանին մէկ նոր օփերէթը ներկայացուցին, *Zémireh* անուամբ՝ որուն ներկայ գտնուեցայ. թէ՛ միսիս Միքէին եւ թէ իմ վրաս, ինչպէս եւ շատ ուրիշներու, մեծ ազդեցութիւն ըրաւ մեր maestro-ին այս գործը, որ ոչ թէ իր հին արեւելեան ոճով, այլ զուտ դասական երաժշտութեան ոճով գրուած է եւ յոյժ գեղեցիկ մասեր կը պարունակէ, orchestration-ը յատկապէս գովեստից արժանի ըլլալով: Մեր գացած իրիկունը թատրոնը լեցուն էր, եւ ոչ մէկ պարապ օթեակ կար. այլ հետեւեալ իրիկուններն կարծեմ այնչափ բազմութիւն չէ եղած. իսկ այն իրիկուն ճշմարիտ ovation մը ըրաւ հասարակութիւնն հեղինակին. երեք անգամ կանչուեցաւ, եւ երգերէն մէկ քանին կրկնել տուին: Եթէ այս գործը կարենար Փարիզի թատրոններէն մէկը ներկայացուիլ, կարծեմ թէ շատ աղէկ ընդունելութիւն կը գտնէր»[64]:

Մինչեւ Յուլիս, Լայփցիկի մէջ կը տպագրուի օփերայի մոթիֆներով հեղինակի կազմած *Zémireh-Quadrille*-ը դաշնակի համար[65]:

Խանդավառուելով *Զէմիրէ*ի յաջողութիւններէն, Չուհաճեան կը ձգտի՝ թէեւ

անյաջող, զայն վերաբեմադրել տարբեր վայրերու մէջ:

1891 Օգոստոսի վերջերը (նոր տոմարով՝ Սեպտեմբերի առաջին կէսին) պոլսահայ մամուլը կը հաղորդէ՝ որ Չուհաճեան չուտով պիտի մեկնի Վիեննա, բանակցութիւններ վարելու այնտեղ *Զէմիրէն* բեմադրելու համար[66]: Գնաց Վիեննա թէ ոչ՝ յայտնի չէ, բայց օփերան այնտեղ երբեք չստացաւ իր բեմական մարմնաւորումը:

Նոյն տարուայ Սեպտեմբեր/Հոկտեմբերին, Չուհաճեան առաջին անգամ ըլլալով կը մեկնի Փարիզ՝ ստեղծագործութիւնը այնտեղ բեմադրելու մտադրութեամբ[67]:

Բայց նախքան մեկնիլը, *Զէմիրէ* օփերէթը «օբէրայի վերածած էր», կը հաղորդէ Յարութիւն Սինանեան[68], զայն աւելի կատարեալ տեսքով հրամցնելու ֆրանսացի նրբաճաշակ ու խստապահանջ ունկնդիրին:

Զէմիրէն օփերա-քոմիքէն օփերայի վերածելու համար՝ բացի այլ սրբագրութիւններէ, անհրաժեշտ էր նախ եւ առաջ խօսակցական մասերը փոխարինել ասերգներով (recitative): Թատերագէտ Ատոլֆ Թալասօ կը նշէ՝ որ Չուհաճեան խօսակցութիւնները ասերգներու վերածած է աւելի ուշ՝ իտալական խումբի 1894-ին նախատեսած (բայց չիրականացուած) ներկայացումին առիթով[69]: Բայց երաժշտահանի ամենամտերիմ աշակերտին՝ Յ. Սինանեանի վկայութիւնը Փարիզի համար *Զէմիրէն* օփերայի վերածելու մասին եւ Երեւանի Չուհաճեանի դիւանին մէջ գտնուող միակ նուագագրութեան (orchestral score) բովանդակած ֆրանսերէն՝ եւ ոչ իտալերէն, լեզուով ասերգներուն առկայութիւնը[70] կը յուշեն՝ որ Չուհաճեան ասերգները յօրինած է տակաւին իտալական ներկայացումէն շատ առաջ:

Այսպէս, *Զէմիրէի* նոր խմբագրութիւնն ի ձեռն կ'երթայ «Լուսոյ քաղաք»-ը:

Հակառակ որ Փարիզի *Վոլթէր* լրագիրը համակրանքով կը ծանուցանէ Չուհաճեանի ժամանումը Փարիզ[71], բայց, դժբախտաբար, բեմադրութիւնը անկարելի կ'ըլլայ իրականացնել: «Հոն [իմա՝ Փարիզի մէջ, Հ. Ա.] թատերական ներկայացումներ սարքելը կը կարօտէր ահագին ծախքի - կը գրէ Նուպար Ալիքսանեան:- Երգահանը չի յուսահատիր. կը դիմէ մեծահարուստ Էգնաեանի՝ որ յանձն կ'առնէ օժանդակել այդ գեղարուեստական ձեռնարկին. մահը վրայ կու գայ՝ խոստումը կատարելու ժամանակ չձգած. ներկայացման գաղափարն ալ կը թաղուի Մեկենասին հետ»[72]:

Կը բաւարարուի լոկ երկու համերգային աննշան ելոյթներով: 1892 Յունուարին, Սփլենտիտ Թաւեռնի մէջ կը նուագուի *Արշակ Բ.* օփերայի նախերգանքը, իսկ Փետրուարին՝ *Ֆանթէզի օրիէնթալը* եւ *Զէմիրէի* արաբական պարերէն մէկը[73]:

Չի հիմնաւորուիր Լ. Բոէթէքրաթայի տեղեկութիւնը՝ թէ *Զէմիրէն* «քիչ մնաց որ Բարիզի մէջ ալ ներկայացուէր. նո՛յն իսկ փորձերը կատարուեցան այդ մայրաքաղաքին բեմերէն մէկուն վրայ»[74]:

Ընկճուած ու յուսախաբ կը վերադառնայ Պոլիս:

1892 Հոկտեմբերին, *Արեւելք* կը հաղորդէ՝ թէ երաժշտահանը իր տրտմութեան սփոփանք փնտռելու համար «Ֆէրիտիյէի մէկ անկիւնն, իր մոռցուած արուեստագէտի բնակարանին մէջ երկար ամիսներ» աշխատելով *Զէմիրէն* «լուրջ օբէրայի» կը վերածէ[75]: Ասիկա կը նշանակէ՝ որ անմիջապէս Փարիզէն վերադառնալէն ետք, հեղինակը նորէն կը ձեռնարկէ օփերային խմբագրութեան:

1893 Մայիս 2/14-ին, Բերայի Քոնքորտիա Թատրոնին մէջ, հայերէ եւ օտարներէ կազմուած 24 հոգինոց նուագախումբ մը հեղինակին ղեկավարութեամբ կը նուագէ «Արաբական պար»-ը՝ որ «ընդհանուր գոհունակութիւն պատճառեց»[76]:

1893 Ապրիլին, յառաջիկայ եղանակին համար յոյսեր կը տածուին օփերայի վերաբեմադրութեան՝ իտալացի դերասաններու կողմէ: Այս առիթով *Արեւելք* կը հաղորդէ՝ թէ Չուհաճեան «Բարիզէն վերադարձին ի վեր ... *Զէմիրէ*ն բոլորովին կերպարանափոխ ընելով՝ լուրջ օբեռայի վերածեր է, ճոխացունելով անոր ձայնագրութիւնը արեւելեան եղանակներով եւ նուագարանական մասը բարձրացունելով»[77]:

Իրօք, 1894-ին Չուհաճեան բանակցութիւններ կը վարէ այդ ժամանակամիջոցին Պոլիս գտնուող իտալական օփերայի խումբի մը տնօրէն՝ պր. Ֆրանձինիի հետ, Քոնքորտիա թատերասրահին մէջ *Զէմիրէ*ն ներկայացնելու համար[78]:

Նոյն տարուայ ամռան, Չուհաճեան «իտալական լիպրեթթոյի վրայ վերածեց իր *Զէմիրէ* գուսաներգութիւնն» կը հաղորդէ *Հայրենիք* եւ կը շարունակէ՝ թէ 1891-ի «ֆրանսական խմբին ներկայացումները կրցան առիթ տալ մեր երգահանին կշռելու իր օբերային մանրամասնութիւնները, յապաւումներ եւ յաւելումներ ընելով»[79]:

Պոլսոյ *Լեւընդ Հէրըլտ* անգլիական լրագիրը դիտել կու տայ՝ որ ֆրանսական ներկայացումէն «ի վեր, երաժշտապետը փոփոխած է նուագատետրը, կտրած, պակսեցուցած, կարգի դրած, նրբացուցած գրեթէ, մեծ նուագացուցակի հեղինակութիւն մը արտադրելու աստիճան, համբաւաւոր օբերէթներու զուգընթաց երթալու արժանի»[80]:

Սեւր օփերա քոմիքէն կը վերածի օփերա սեմի սերիայի[81]:

Իտալերէն լիպրեթթոյի հեղինակին անունը անծանօթ է: Միայն գիտենք՝ որ «լիպրեթթոն հեղինակուած է իտալացի բանաստեղծի մը կողմէ որ մեր հայ արուեստագէտին հիացողներէն մէկն է»[82]:

Նոր բեմադրութեան մը ակնկալիքներով տարուած, տեղական թերթերը՝ երեք տարի ետք, կը վերյիշեն 1891-ի ներկայացումները, նշելով ֆրանսական խումբին քանի մը թերութիւնները:

Օրինակ, *Հայրենիք* կը գրէ՝ թէ ֆրանսական խումբը «անկարող էր արտաբերել քնարային ոճը որ *Զէմիրէ*ի մէջ կը տիրէ» եւ կը կարծէ՝ թէ նոր իտալական խումբը «աւելի ընդունակ կ'նրեւի *Զէմիրէ*ն տալու իր հարազատ քնարային ոճովը»[83]:

Լեւընդ Հէրըլտ կը նշէ՝ որ թէեւ ֆրանսական ներկայացումները անցան մեծ յաջողութեամբ, բայց «աւելի փայլուն պիտի ըլլար եթէ յիշեալ թատերախումբը կարենար ունենալ դիւթական տեսարաններուն տարրերը, - այս տեսակ թատերախաղի համար անհրաժեշտ տարրեր» եւ կ'եզրակացնէ՝ թէ «այն խնամեալ բեմայարդարութեամբ որուն գաղտնիքը գիտէ Պ. Ֆրանձինի եւ աջակցութեամբ ճարտար նուագապետ Պ. Քորատորիի, *Զէմիրէ*ն կոչուած է փայլուն յաջողութիւն ունենալու»[84]:

Մէկ խօսքով, «*Զէմիրէ*ն այժմեան վիճակին մէջ, իտալացի երգիչներու եւ երգչուհիներու կողմէ միայն կրնայ երգուիլ ըստ արժանւոյն»[85]:

Իրականացուեցա՞ւ արդեօք այս նոր բեմադրութիւնը: Պոլսահայ ժամանակակից մամուլին մէջ հանդիպեցայ ո՛չ յայտարարութեան եւ ո՛չ ալ քննախօսականի (թերեւս գոյութիւն ունեցած է ինծի անյայտ աղբիւրներու մէջ): Չուհաճեանի երկու մտերիմ աշակերտներ՝ Յարութիւն Սինանեան եւ Սմբատ Քէչէճեան, իրենց տպագիր թէ ձեռագիր արժէքաւոր յուշերուն մէջ ծանօթ են միայն 1891-ի ներկայացումներուն[86]: Նոյնն է նաեւ Չուհաճեանի կենսագիր Նուպար Ալիքսանեանի պարագան, որ նոյնիսկ կը շեշտէ՝ թէ ֆրանսական ներկայացումէն ետք *Զէմիրէ*ն բնաւ չի ներկայացուիր[87]: Թուրք թատերագէտ Մեթին Անտ՝ թրքական թատրոնի պատմութեան ուսումնասի-

րութեան մէջ, յենուելով Պոլսոյ ոչ հայկական թերթերու տուեալներուն վրայ, նոյնպէս յիշատակած է լոկ 1891 թուականը[88]: Խորհրդահայ թատերագէտ Բաբկէն Յարութիւնեան՝ *Հայ թատրոնի տարեգրութիւն* աշխատութեան մէջ եւս տեղեկութիւն չունի 1894-ի բեմադրութեան մասին[89]:

Միւս կողմէն, սակայն, Ատոլֆ Թալասօ 1899-ին կը հաստատէ՝ թէ *Զէմիրէն* «1894-ին վերստին խաղացուեցաւ Պ. Ֆրանձինիի իտալական խմբին ձեռքով՝ տեքստներու եւ զգեստներու մեծ պերճութեամբ մը՝ Նուվօ-Թէաթռ-Փռանսէին բեմին վրայ:... Յաջողութիւնը ահագին եղաւ»[90]: Շարասան եւս կը նշէ՝ թէ 1894-ին Ֆրանձինիի խումբը Ֆրանսական Նոր Թատրոնին մէջ կը բեմադրէ զայն[91]:

Կը կարծեմ՝ որ 1894-ի բեմադրութիւնը ժխտող տուեալները աւելի ուժեղ են քան զայն հաստատողները:

Զէմիրէն, յետագային, երբեք իր բեմական մարմնաւորումը չի ստանար: Անհիմն է 1940-ականներէն սկսեալ Պոլսոյ մէջ քանիցս կրկնուած այն տեղեկութիւնը՝ թէ 1895-ին *Զէմիրէն* կը բեմադրուի Փարիզի Օփերա Պուֆֆին մէջ[92]:

1896 Ապրիլին, *Արեւելք* կը նշէ՝ թէ Չուհաճեան բանակցութիւններ կը վարէ իտալական օփերէթի խումբի մը հետ՝ *Զէմիրէն* ներկայացնելու համար[93]: Ներկայացումը երբեք չ'իրագործուիր:

Կը հնչեն լոկ փոքր հատուածներ:

Այսպէս, 1896 Ապրիլ 21/Մայիս 3-ին, Քոնքորտիա թատերասրահին մէջ, Չուհաճեանին ի նպաստ տրուած նուագահանդէսին, Վերգինէ Նուարդ (սոփրանօ) եւ նուագախումբը կը մեկնաբանեն *Զէմիրէէն* հատուածներ[94]:

1896 Մայիսին, զմիւռնիահայ մամուլը կը հաղորդէ՝ թէ Չուհաճեանի յառաջիկայ նուագահանդէսին, երաժշտահանը՝ բացի այլ ստեղծագործութիւններէ, պիտի ղեկավարէ նուագախումբի համար գրած *Ֆանթէզի Զէմիրէն*[95]: Նախատեսուած հանդէսին՝ որ տեղի ունեցաւ Մայիս 25/Յունիս 6-ին, Զմիւռնիոյ Սբորթինկ-Քլիւպի թատրոնին մէջ, այս ստեղծագործութիւնը՝ անյայտ պատճառներով, չի կատարուիր[96]: Բայց փոխարէնը կը հնչէ *Զէմիրէի* «Արաբական պար»-ը: Ասիկա առաջին անգամն էր որ զմիւռնիահայերը կ'ունկնդրէին *Զէմիրէէն* հատուած մը: «Իր արաբացի պարանցիկը (ballet) բնատիպ դրոշմ մ'ունէր խիստ գնահատելի՝ զոր ունկնդիրք որոտագին ծափերով կրկնել տուին», բերկրութեամբ կը գրէ *Արեւելեան մամուլը*[97]:

1897 Յունուար 12/24-ին, Զմիւռնիոյ Ս. Հռիփսիմեան վարժարանին մէջ, որբանոցին ի նպաստ տրուած թատերախառն նուագահանդէսի մը ընթացքին կրկին կը կատարուի այս պարը: Մամուլը նոյնպէս խանդավառութեամբ կ'արձանագրէ գտած յաջողութիւնը գրելով. «Հանդիսականներն ուշադիր ու մտայոյզ հետեւեցան արեւելեան իսկատիպ շեշտերով յօրինուած այդ վառվռուն հատուածին, որ կարծես աւելի կը շարժէր իրենց սրտի թելերը»[98]:

Այսպէս, *Զէմիրէի* ցաւն ի սիրտ, 1898 Մարտ 10/22-ին, Զմիւռնիոյ մէջ, Չուհաճեան կը կնքէ իր մահկանացուն: Ան իր մահուան անկողինին մէջ վերջին անգամ ըլլալով կը յիշէ օփերան՝ երբ սրտառուչ հառաչանքով մը կ'ըսէ Ռուբէն Որբերեանին. «*Զէմիրէս* փոխեցի, հիմա գիտեմ թէ պիտի հանիս, ա՛խ, մէկ մը ներկայացնէի»[99]:

Յետ մահու, անկէ լոկ բեկորներ կը նուագուին:

Օրինակ, 1898 Մարտին, Զմիւռնիոյ Հռիփսիմեանի սրահին մէջ բեմադրուած Սունդուկեանի *Խաթաբալա* թատերգութեան միջնարարներուն, ձուգերաքիի նուա-

գախումբը կը կատարէ «Պալէ արապ»-ը[100]:

Նոյն ամսուայ 25-ին, Գահիրէի Խտիվական Թատրոնին մէջ կազմակերպուած թատերական-երաժշտական երեկոյթին, Վերգինէ (Վիրժինի) Նուարդ կը մեներգէ *Զէմիրէ*ին ռոմանս մը, դաշնակի նուագակցութեամբ է. Սանթինի[101]:

1910 Փետրուար 18/Մարտ 2-ին, Պոլսոյ Յ. Միութեան Լսարան-Թատրոնին մէջ, դաշնակահար Ստեփան Բաբելեան կը նուագէ «Grand ballet arabe»-ը[102]:

1911 Ապրիլ 20/Մայիս 2-ին, Բերայի Վարիէթէ թատրոնին մէջ, Բաբաեուանուի յունական օփերէթի խումբին բեմադրած *Լէպլէպիճի*ի միջնարարներէն մէկուն, նուագախումբը՝ Ֆորթիի ղեկավարութեամբ, կը նուագէ *Զէմիրէ*ի Ֆանթէզին[103]:

1912 Ապրիլ 29/Մայիս 11-ին, Վարիէթէ թատրոնին մէջ, Մարտիրոս Մնակեանի յոբելինական հանդէսին, Յարութիւն Սինանեանի ղեկավարութեամբ նուագախումբը նոյնպէս կը մեկնաբանէ *Զէմիրէ*ի Ֆանթէզին[104]:

1943 Նոյեմբեր 4-ին, Երեւանի Ռոմանոս Մելիքեան Երաժշտագիտական Առանձնասենեակին մէջ, ունկնդիր նեղ շրջանակի մը ներկայութեամբ կը կատարուին օփերայէն հատուածներ[105]:

Ապա, Խորհրդային Միութեան համամիութենական ձայնասփիւռին պատուէրով կ'իրականացուի *Զէմիրէ*էն քաղուածքներու ձայնագրութիւնը, որ պարբերաբար կը հաղորդուի Մոսկուայէն ու Երեւանէն: Նուագավարն է Եուրի Դաւթեան իսկ Զէմիրէի դերով հանդէս կու գայ Գոհար Գասպարեան[106]:

Այսքանով ալ կը սպառին *Զէմիրէ*ի կատարումները, ստեղծագործութիւն մը՝ որ իր բովանդակած երաժշտաթատերական սքանչելի յատկանիշներուն շնորհիւ, այսօր պէտք է դարձած ըլլար հայկական օփերայի արուեստի դասականներէն մէկը:

Ուրեմն, Չուհաճեան հեղինակած է *Զէմիրէ*ի երեք տարբերակ: Առաջինը՝ *Էպուտիա վէ Զէմիրէ*, օփերա քոմիք, յօրինած է 1880-ականներուն վերջերը՝ թրքերէն լիպրեթթոյով եւ չէ բեմադրուած: Երկրորդը՝ *Զէմիրէ*, օփերա քոմիք է փէէրիք, ֆրանսերէն լիպրեթթոյով եւ վերախմբագրուած երաժշտութեամբ, բեմադրուած է 1891-ին, Կ. Պոլսոյ մէջ: Բեմադրութենէն ետք, Չուհաճեան շարունակած է երկրորդ տարբերակին վերամշակումը, խօսակցական մասերը փոխած աներգներու եւ նոր նուագագրութիւնն ի ձեռն մեկնած Փարիզ՝ այնտեղ բեմադրելու մտադրութեամբ: Նիւթական պայմաններու բացակայութեան պատճառով ձեռնունայն վերադարձած է Պոլիս եւ նորէն լծուած իր սիրելի երկին սրբագրութեան: Երրորդ տարբերակը՝ *Զէմիրէ*, օփերա սեմի սերիա, իտալերէն լիպրեթթոյով, նախատեսուած էր 1894-ին իտալական խումբի մը կողմէ բեմադրուելու համար:

Յօդուածս աւարտեմ Պոլսոյ անգլիական *Լեւընդ Հերալտ*ի հետեւեալ գնահատումով. «*Զէմիրէ*ի երաժշտութիւնն հարուստ է, տրամաղիքական զօրութեամբ: Մեղանուագները լի են շնորհով եւ զգայուն մրմնջերգներով. դիւթիչ, եղական հատուածներ կան: Չուխաճեան գերազանց կը հանդիսանայ ազդեցիկ, մեծատարած հատուածներու մէջ, եւ իր նուագախմբական զուգադրութիւնները յոյժ հմտալից են: Ասոր վրայ աւելցուցէք արաբական պալէթ մը եւ արեւելեան նուագներ զորս երաժշտապետը յաջողապէս կրցած է ցանցել աստ անդ. այս եղանակներ կ'օրօրեն զմեզ արեւելեան քաղցր երազանքով: Գալով թատերախաղի նիւթին, յոյժ շնորհազեղ է եւ մանաւանդ յոյժ դիւթական»[107]:

ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

1.-Յօդուածս տպագրուած է *Արեւ* օրաթերթին մէջ, Գահիրէ, 16 Յունիս 1992, թիւ 22082 - 7 Յուլիս 1992, թիւ 22098: Այստեղ կատարած եմ անհրաժեշտ լրացումներ:

2.-Նուպար Ալիքսանեան, «Տիգրան Չուհաճեան, իր կեանքն ու արուեստը», Թէոդիկ, *Ամէնուն տարեցոյցը*, Վենետիկ, 1926, էջ 457-462:

3.-Աշոտ Մատաթեան, «Տիգրան Չուհաճեան», *Անի*, ամսագիր, Կ. Պոլիս, Յունիս 1946, թիւ 2, էջ 39:

4.-Գէորգի Տիգրանով, *Արմիանսքի մուզիքալնի թէաթր* [*ռուսերէն*՝ Հայկական երաժշտական թատրոնը], հտ. 1, Երեւան, 1956, էջ 170-174, 378-379:

5.-Ալեքսանդր Շահվերդեան, *Հայ երաժշտութեան պատմութեան ակնարկներ*, Երեւան, 1959, էջ 307:

6.-Աննա Բարսամեան, Մարգարիտ Յարութիւնեան, *Հայ երաժշտութեան պատմութիւն*, առաջին մաս, Երեւան, 1968, էջ 109-111:

7.-Գառնիկ Ստեփանեան, *Ուրուագիծ արեւմտահայ թատրոնի պատմութեան*, հտ. երկրորդ, Երեւան, 1969, էջ 236:

8.-Մաթէոս Մուրադեան, *Հայ երաժշտութիւնը XIX դարում եւ XX դարասկզբում*, Երեւան, 1970, էջ 172-174:

9.-Զառա Տէր-Ղազարեան, «Տ. Չուխաճեանի *Զէմիրէ* օպերան», *Լրաբեր հասարակական գիտութիւնների*, Երեւան, 1976, թիւ 12, էջ 22-26:

10.-Գառնիկ Խ. Ստեփանեան, *Թուրքական աղբիւրները՝ թուրք թատրոնի զարգացման գործում հայերի դերի մասին*, Երեւան, 1983, էջ 43:

11.-Աննա Ասատրեան, «Տիգրան Չուխաճեանի *Զէմիրէ* օպերան», *Ակադեմիկոս Ռ. Զարեանի ծննդեան 90-ամեակին նուիրուած գիտաժողով*, զեկուցումների թեզիսներ, ՀՀ ԳԱԱ Արուեստի Ինստիտուտ, Երեւան, 14-17 Սեպտեմբեր 1999, էջ 8-9:

12.-Նիկողոս Կ. Թահմիզեան, *Տիգրան Չուխաճեան, կեանքը եւ ստեղծագործութիւնը*, Փասատենա, 1999, էջ 162-167:

13.-Յովհ[աննէս] Վ. Աճէմեան, «*Զէմիրէ*», *Արեւելք*, օրագիր, Կ. Պոլիս, 31 Յունուար/12 Փետրուար 1891, թիւ 2114, էջ 3:

14.-Անդ:

15.-Ալիքսանեան, նշ. յօդ.ը, էջ 457:

16.-«Երաժշտական երկասիրութիւնք Չուխաճեան էֆէնտիի», *Արեւելք*, 23 Դեկտեմբեր 1888/4 Յունուար 1889, թիւ 1493, էջ 2:

17.-*Արեւելք*, 15/27 Դեկտեմբեր 1888, թիւ 1486, էջ 2:

18.-*Արեւելք*, 6 Փետրուար 1889, թիւ 1528, էջ 2:

19.-*Արեւելք*, 28 Դեկտեմբեր 1888/9 Յունուար 1889, թիւ 1497, էջ 2:

20.-«Քսանեւհինգերորդ տարեդարձ Պ. Ազամեանի գործունէութեան», *Արեւելք*, 31 Դեկտեմբեր 1888/12 Յունուար 1889, թիւ 1500, էջ 1:

21.-«Թատերական ներկայացում Շարաթ գիշերուան», *Արեւելք*, 5/17 Յունուար 1889, թիւ 1504, էջ 2:

22.-*Արեւելք*, 14/26 եւ 15/27 Մարտ 1889, թիւ 1558 եւ 1559, էջ 2:

23.-Զեփհիւր, «Ներկայացումն Նպաստամատոյց ընկերութեան», *Արեւելք*, 21 Մարտ/2 Ապրիլ 1889, թիւ 1564, էջ 3:

24.-Տ[իգրան] Ա[րփիարեան], «Երեկի նուագահանդէսը», *Արեւելք*, 8/20 Մայիս 1889, թիւ 1602, էջ 3:

25.-«Չուխաճեան նուագահանդէս», *Արեւելք*, 11/23 Մայիս 1889, թիւ 1605, էջ 2:

26.-Անդ:

27.-«Քնար ընկերութեան նուագահանդէսը», *Արեւելք*, 14/26 Ապրիլ 1890, թիւ 1873, էջ 2:

28.-*Արեւելք*, 9/21 եւ 10/22 Հոկտեմբեր 1890, թիւ 2019 եւ 2020, էջ 2:

29.-*Արեւելք*, 20 Հոկտեմբեր/1 Նոյեմբեր 1890, թիւ 2029, էջ 2:

30.-*Տե՛ս* ֆրանսական խումբի ժամանումէն անմիջապէս ետք հրապարակուած յայտագիրը, *Արեւելք*, 13/25 Հոկտեմբեր 1890, թիւ 2023, էջ 3:

31.-*Արեւելք*, 20 Դեկտեմբեր 1890/1 Յունուար 1891, թիւ 2080, էջ 2:

32.-«*Զէմիրէ* օբէրան», *Արեւելք*, 11/23 Մարտ 1891, թիւ 2146. Ստեփանեան, *Թուրքական աղբիւրները...*, էջ 43:

33.-«*Զէմիրէ*», *Արեւելք*, 29 Յունուար/10 Փետրուար 1891, թիւ 2112, էջ 2:

34.-*Արեւելք*, 29 Մարտ/10 Ապրիլ 1891, թիւ 2162, էջ 2. կամ՝ *Զէմիրէ*ի մոթիֆներուն վրայ յօրինուած եւ այդ ժամանակաշրջանին տպագրուած *Zémireh-Quadrille* դաշնակի ստեղծագործութեան անուանաթերթը:

35.-Յ. Սինանեան, «Տիգրան Չուհաճեան (անձնական յիշատակներ)», *Մանզումէի էֆքեար*, Կ. Պոլիս, 20 Յունուար[/1 Փետրուար] 1907, թիւ 1714, էջ 1:

36.-Անդ, էջ 1:

37.-«*Զէմիրէ*», *Արեւելք*, 29 Յունուար/10 Փետրուար 1891, թիւ 2112, էջ 2:

38.-«*Զէմիրէ* օբէրան», *Արեւելք*, 19 Փետրուար/3 Մարտ 1891, թիւ 2129, էջ 2:

39.-*Արեւելք*, 4/16 Փետրուար 1891, թիւ 2117, էջ 2:

40.-«*Զէմիրէ* օբէրան», *Արեւելք*, 23 Փետրուար/7 Մարտ 1891, թիւ 2133, էջ 2:

41.-*Արեւելք*, 26 Փետրուար/10 Մարտ 1891, թիւ 2135, էջ 2:

42.-«*Զէմիրէ* օբէրան», *Արեւելք*, 11/23 Մարտ 1891, թիւ 2146:

43.-Յ. Աճէմեան, «*Զէմիրէ*», *Արեւելք*, 28 Մարտ/9 Ապրիլ 1891, թիւ 2161, էջ 3:

44.-*Արեւելք*, 29 Մարտ/10 Ապրիլ 1891, թիւ 2162, էջ 2:

45.-Յ. Աճէմեան, «*Զէմիրէ*», *Արեւելք*, 30 Մարտ/11 Ապրիլ 1891, թիւ 2163, էջ 3:

46.-*Արեւելք*, 30 Մարտ/11 Ապրիլ 1891, թիւ 2163, էջ 3:

47.-Յովհաննէս Աճէմեան, «*Զէմիրէ*», *Արեւելք*, 28 Մարտ/9 Ապրիլ 1891, Թիւ 2161, էջ 3. Տ[իգրան Արփիարեան], «Առաջին ներկայացում *Զէմիրէ*ի», *Արեւելք*, 1/13 Ապրիլ 1891, թիւ 2164, էջ 3. Յովհաննէս Աճէմեան, «Արկածք *Զէմիրէ*ի», *Արեւելք*, 9/21 Ապրիլ 1891, թիւ 2171, էջ 3: Իր յուշերուն մէջ, Սմբատ Քէսէճեան իբրեւ նուազավար կը յիշէ Նիկոսիս («Հրապարակում. Սմբատ Քէսէճեան՝ Չուհաճեանի մասին», *Ծիծեռնակ*, թիւ 2-3 (22-23), Զ. տարի, Ապրիլ-Յուլիս 2006, էջ 75):

48.-Արփիարեան, նշ. յօդ.ը:

49.-Անդ, էջ 3:

50.-Ա[րշակ] Չ[օպանեան], «Թատերական քրոնիկ», *Հայրենիք*, օրագիր, Կ. Պոլիս, 25 Նոյեմբեր[/7 Դեկտեմբեր] 1891, թիւ 93, էջ 3:

51.-Արփիարեան, նշ. յօդ.ը, էջ 3:

52.-Անդ, էջ 3:

53.-*Արեւելք*, 1/13, 2/14, 5/17, 6/18 եւ 13/25 Ապրիլ 1891, թիւ 2164, 2165, 2168, 2169 եւ 2175: Վեցերորդ ներկայացումը նախատեսուած էր Ապրիլ 11-ին (Յ. Աճէմեան, «Արկածք *Զէմիրէ*ի», *Արեւելք*, 9/21 Ապրիլ 1891, թիւ 2171, էջ 3) բայց Սուհէյլէի դերակատար օր. Տէշեանի հիւանդութեան պատճառով կը յետաձգուի Ապրիլ 13-ին (*Արեւելք*, 13/25 Ապրիլ 1891, թիւ 2175, էջ 2):

54.-Ե. Արրահամեան, «Յարութիւն Սինանեան», *Արեւ*, օրաթերթ, Գահիրէ, 19 Յունուար 1938, ԻԲ. տարի, թիւ 5793, էջ 2:

55.-Յ. Աճէմեան «Արկածք *Զէմիրէ*ի», *Արեւելք*, 9/21 Ապրիլ 1891, թիւ 2171, էջ 3:

56.-«Հրապարակում. Սմբատ Քէսէճեան՝ Չուհաճեանի մասին», նոյն տեղը, էջ 75:

57.-Աճէմեան, նշ. յօդ.ը, էջ 3:

58.-*Արեւելք*, 20 Ապրիլ/2 Մայիս 1891, թիւ 2180, էջ 2:

59.-«Թատերական ներկայացում», *Արեւելք*, 29 Ապրիլ/11 Մայիս 1891, թիւ 2185, էջ 2:

60.-*Արեւելք*, 30 Ապրիլ/12 Մայիս 1891, թիւ 2186, էջ 2:

61.-«Երաժշտական լուրեր», *Արեւելք*, 25 Ապրիլ/7 Մայիս 1891, թիւ 2182, էջ 3:

62.-«*Չէմիրէ*», *Արեւելք*, 27 Օգոստոս/8 Սեպտեմբեր 1891, թիւ 2284, էջ 2:

63.-Ստեփանեան, *Թուրքական աղբիւրները...*, էջ 43:

64.-Նշան Պէշիկթաշլեան, *Թատերական դէմքեր*, Անթիլիաս, 1969, էջ 134:

65.-«Ճշմարիտ Չուհաճեանը», *Հայրենիք*, 25 Յուլիս[/6 Օգոստոս] 1891, թիւ 11, էջ 2:

66.-«*Չէմիրէ*», *Արեւելք*, 27 Օգոստոս/8 Սեպտեմբեր 1891, թիւ 2284, էջ 2:

67.-«Չուհաճեան ի Բարիզ», *Արեւելք*, 25 Սեպտեմբեր/7 Հոկտեմբեր 1891, թիւ 2308, էջ 2:

68.-Սիմանեան, նշ. յօդ.ը, էջ 1:

69.-«Հայերը Թուրք թատրոնին մէջ», *Անահիտ*, Փարիզ, Նոյեմբեր-Դեկտեմբեր 1891, թիւ 1-2, էջ 31:

70.-Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան, Չուհաճեանի Դիւան, թիւ 16 եւ 17:

71.-«Չուհաճեան ի Բարիզ», *Արեւելք*, 25 Սեպտեմբեր/7 Հոկտեմբեր 1891, թիւ 2308, էջ 2:

72.-Ալիքսանեան, նշ. յօդ.ը, էջ 457:

73.-«Երաժշտական», *Արեւելք*, 4 Փետրուար 1892, թիւ 2408, էջ 2:

74.-Լ. Բոէթճէքըթա, «Չուհաճեանի մահը», *Մասիս*, օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 16/28 Մարտ 1898, թիւ 37, էջ 1:

75.-«Արձագանգ. Չուխաճեան», *Արեւելք*, 28 Հոկտեմբեր 1892, թիւ 2629, էջ 3:

76.-«Թատերական ներկայացում», *Հայրենիք*, 4[/16] Մայիս 1893, թիւ 466, էջ 3:

77.-«Երաժշտական հեղինակութիւնք», *Արեւելք*, 21 Ապրիլ 1893, թիւ 2764, էջ 2:

78.-«*Չէմիրէ*», *Արեւելք*, 21 Հոկտեմբեր/2 Նոյեմբեր 1894, թիւ 3211, էջ 3:

79.-«Հայ երաժիշտները. *Չէմիրէ*», *Հայրենիք*, 6[/18] Հոկտեմբեր 1894, թիւ 956, էջ 1:

80.-«*Չէմիրէ*», *Արեւելք*, 21 Հոկտեմբեր/2 Նոյեմբեր 1894, թիւ 3211, էջ 3: *Տե՛ս* նաեւ Յ. Աճէմեան, «Բերայի թատրոնները», *Արեւելք*, 25 Հոկտեմբեր/6 Նոյեմբեր 1894, թիւ 3214, էջ 1:

81.-Ասիկա յստակօրէն արտացոլուած է Երեւանի Չուհաճեանի Դիւանին մէջ պահուող իտալերէն վերջին տարբերակի դաշնակագրութեան (vocal score) (թիւ 19 եւ 20) եւ լիպրեթ-թոյի (թիւ 141) ձեռագիրներուն վրայ, ուր փոխան «օփերա քոմիք»-ի գրուած է «օփերա սեմի սերիա»:

82.-«Հայ երաժիշտները. *Չէմիրէ*», *Հայրենիք*, 6[/18] Հոկտեմբեր 1894, թիւ 956, էջ 1:

83.-Անդ, էջ 1:

84.-«*Չէմիրէ*», *Արեւելք*, 21 Հոկտեմբեր/2 Նոյեմբեր 1894, թիւ 3211, էջ 3:

85.-«Երաժշտական հեղինակութիւնք», *Արեւելք*, 21 Ապրիլ 1893, թիւ 2764, էջ 2:

86.-Սիմանեան, նշ. յօդ.ը, էջ 1. «Հրապարակում. Սմբատ Քէսէճեան՝ Չուհաճեանի մասին», նոյն տեղը, էջ 75-76:

87.-Ալիքսանեան, նշ. յօդ.ը, էջ 457:

88.-Ստեփանեան, *Թուրքական աղբիւրները...*, էջ 43:

89.-Բաբկէն Յարութիւնեան, *XIX-XX դարերի Հայ թատրոնի տարեգրութիւն (1801-1922)*, Հատոր առաջին (1801-1900), Երեւան, 1980:

90.-«Հայերը Թուրք թատրոնին մէջ», *Անահիտ*, Նոյեմբեր-Դեկտեմբեր 1899, թիւ 1-2, էջ 31:

91.-Ծարասան, *Թրքահայ բեմն եւ իր գործիչները (1850-1908)*, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 48:

92.-Մատաթեան, նշ. յօդ.ը, էջ 39. Ֆերիդ Ռաղիբ Թունքըր, «Տիգրան Չուխաճեան», թարգմ. Պերճ Էրզիեան, *Բոլիս*, Հանդէս, Իսթանպուլ, 1 Դեկտեմբեր 1960, թիւ 23 (335), էջ 20. «Տիգրան Չուխաճեանի կեանքն ու գործը», Համադրեց՝ Բագրատ Թեւեան, *Երջանիկ*, տարե-գիրք, Իսթանպուլ, 1960, էջ 132:

93.- Տ[իգրան] Գալէմճեան], «Գեղարուեստ», *Արեւելք*, 11/23 Ապրիլ 1896, թիւ 3646, էջ 1:

94.-«Թատերական նուագահանդէս», *Արեւելք*, 16/28 Ապրիլ 1896, թիւ 3650, էջ 3:

95.-Տ[իգրան] Գ[ալէմճեան], «Զուհաճեան յԻզմիր», *Արեւելեան մամուլ*, կիսամսեայ, Զմիւռնիա, 15[/27] Մայիս 1896, թիւ 10, էջ 320:

96.-*Տե՛ս* այս համերգին մասին գրուած քննախօսականը՝ Մ. Ն., «Զուհաճեան նուագահանդէս», *Արեւելեան մամուլ*, 1[/13] Յունիս 1896, թիւ 11, էջ 345: Այստեղ, *Ֆանթէզի Չէմիրէի* մասին ոչ մէկ յիշատակութիւն կայ:

97.-Անդ, էջ 345:

98.-«Թատերախաղն նուագահանդէս ի նպաստ որբանոցի», *Արեւելեան մամուլ*, 1 Փետրուար 1897, թիւ 3, էջ 102:

99.-Ռ. Որբերեան, «Զուհաճեան հիւանդ», *Մասիս*, օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 3/15 Մարտ 1898, թիւ 26, էջ 1:

100.-Ռուբէն Որբերեան, «*Խաթարալան* Իզմիրի մէջ», *Մասիս*, 28 Մարտ/9 Ապրիլ 1898, թիւ 48, էջ 1:

101.-«Թատրոն Խտիվական», *Փարոս*, երկօրեայ, Գահիրէ, 23 Մարտ 1898, Ա. տարի, թիւ 85, էջ 3. «Ընթերցասիրային երեկոյթը», *Փարոս*, 26 Մարտ 1898, Ա. տարի, թիւ 86, էջ 2:

102.-«Թատրոն-Ներկայացում», *Ազատամարտ*, օրաթերթ, Կ. Պոլիս, 13/26 Փետրուար 1910, թիւ 209, էջ 4:

103.-*Ազատամարտ*, 17/30 Ապրիլ 1911, թիւ 565, էջ 3:

104.-«Մնակեանի յոբելեանը», *Ազատամարտ*, 14/27 Ապրիլ 1912, թիւ 871, էջ 3. «Յայտագիր Մնակեան յոբելինական հանդէսի», *Ազատամարտ*, 15/28 Ապրիլ 1912, թիւ 872, էջ 4. Սիրունի, «Մնակեանի յոբելեանը», *Ազատամարտ*, 1/14 Մայիս 1912, թիւ 884, էջ 3:

105.-«Օփերա Զուխաճեանի» [*ռուսերէն*՝ Զուհաճեանի օփերան], *Կոմունիստ*, Երեւան, 6 Նոյեմբեր 1943, թիւ 227 (2796), էջ 4:

106.-Մաթէոս Մուրադեան, *Ուրուագիծ արեւմտահայ երաժշտութեան պատմութեան (XIX դար եւ XX դարասկիզբ)*, Երեւան, 1989, էջ 165:

107.-«*Չէմիրէ*», *Արեւելք*, 21 Հոկտեմբեր/2 Նոյեմբեր 1894, թիւ 3211, էջ 3:

ՍԿԱՒԱՌԱԿՆԵՐՈՒ ԵՒ ԽՏԱՍԱԼԻԿՆԵՐՈՒ ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐԵԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

(Սկիզբը՝ *Ծիծեռնակ*, Թիւ 16, 18, 19, 20, 21, 22-23 եւ 24-25)

ՍՊԱՐՏԱԿ ԹԱՏԵՐԱՊԱՐ

ՊԱՐԵՐ *ՍՊԱՐՏԱԿ*ԷՆ՝ «ՍՈՒՐԵՐՈՎ ՊԱՐ», «ԷԳԻՆԱՅԻ ՊԱՐԸ ԵՒ ՊԱՔԱՆԱԼԸ», «ԱՂՋԻԿՆԵՐՈՒ ՊԱՐԸ ԵՒ ՍՊԱՐՏԱԿԻ ՅԱՂԹԱՆԱԿԸ»

Հայ երաժշտահան Արամ Խաչատրեան (ծնած Թիֆլիս 1903-ին) կը հանդիսանայ՝ Փրոքոֆիեւէն եւ Շոսթաքովիչին հետ, Խորհրդային Ռուսաստանի ամենէն ականաւոր երաժշտահանը: Իր երաժշտական տարրերը մեծ մասամբ քաղած է իր անդրկովկասեան հայրենիքի փոլքլորիք երաժշտութենէն, որ ինքնին կը բացայայտէ արեւելեան ազդեցութիւններ: Իր նուագախմբային երանգապնակը զունագեղ է՝ շլացուցիչ գոյներու խառնուրդով, իր կշռոյթները չափազանց կենսունակ են եւ իր դաշնակումը [harmony] ազդեցիկ կերպով հարստացած է տարահնչիւն [dissonant] հարուածումներով: Վիրթիւոզականութեան հանդէպ ունեցած իր հակումը ցարդ ամենէն աւելի արտայայտիչ կերպով դրսեւորած է իր երեք քոնչերթոներուն (դաշնակի, ջութակի եւ թաւջութակի համար) եւ իր երկու թատերապարերուն՝ *Գայեանէ*ի (1942) եւ *Սպարտակ*ի (1952/54) մէջ:

Այս սկաւառակին վրայ ամփոփուած պարերը վերցուած են վերջին թատերապարէն: Նիւթը կը ներկայացնէ Հռոմի մէջ կայացած ստրուկներու ապստամբութիւնները, որոնք ջախջախուեցան Ն.Ք. 71-ին: Իրենց հերոսը Սպարտակն է, ստրուկ մը՝ որ ընտրուած էր դառնալ կրկեսամարտիկ [gladiator], բայց որ կը փախչի սուսերամարտիկի դպրոցէն, իբրեւ ապստամբներու առաջնորդ մեծ յաղթանակներ կը տանի ողջ Իտալիոյ մէջ, եւ ի վերջոյ կը պարտուի Կրասոսի կողմէ: Սպարտակի անկումը կը կազմէ թատերապարին չորրորդ եւ վերջին արարը:

Բոլոր երեք նմոյշներն ալ վերցուած են երկրորդ արարէն, որ կը ներկայացնէ մեծ խնճոյք մը Կրասոսի տան մէջ: Հռոմէացի այս հարուստ պետական գործիչը կը դիտէ իր ստրուկներուն ու ստրկուհիներուն պարը: Պարողներուն ամենէն գեղեցիկն է Կրասոսի սիրուհին՝ Սպանիայէն եկած էգինան: Աղջիկներու պարին մէջտեղը յաղթականօրէն կը ներխուժէ Սպարտակ:

Հզօր ու զուսպ «Սուրերով պար»-ը կը սկսի չեփորի ազդանշանով (Allegro vivace), եւ տպաւորիչ կերպով կը սաստկանայ ղըրդացող հարուածայիններու նուագակցութեամբ: Կենսուրախ «էգինայի պար»-ը ունի կշռութային թափ մը՝ որ կը յիշեցնէ Պիզէի *Գարմէն*ի ամենէն աւելի հրավառ հատուածները, արդիականացուած Խաչատրեանի տարբերային կենսունակութեամբ: «Պաքանալ»-ը կը հանդիսանայ այս պարին ուժեղացած վերջաբանը [coda]: Վերջամասը [Finale] (Andante) հզօր նուագախմբային crescendo մըն է՝ որ որոշակիօրէն կը յարաբերակցի Ռեսփիկիի *Վիա Ափիայի սոճիները* ստեղծագործութեան հետ, եւ ունի արտայայտիչ հիմնանիւթ [theme] մը (որ առաջին անգամ կը լսուի բամբ քլարինէթին կողմէ): Պղինձէ փողայիններու ենթադասոյթ [motive] մը կոպտաբար կ'ընդմիջէ այս հիմնանիւթը՝ երբ կը

յայտնուի Սպարտակ:

Տոքթ. Վոլֆկանկ Շվինկէր [Dr. Wolfgang Schwinger]

Բովանդակութիւն՝ *Սպարտակ*, հատուածներ

Կատարողներ՝ ԽՍՀՄ Համանուագային Նուագախումբ (USSR Symphony Orchestra), Ալեքսանդր Կաուք (նուագավար)

Ձեւ՝ Սկաւառակ (45 շրջան)

Ընկերութիւն՝ Telefunken UV 222

Արտադրութեան թուական՝ 1960-ականներ

———

Սպարտակ թատերապարին յօրինումը Խաչատրեան սկսած է 1950-ին, երբ Ստալին տակաւին կենդանի էր եւ սարսափը հեռու էր իր աւարտին հասնելէ: Խաչատրեան փափաքեցաւ օգտագործել Սպարտակի պատմական նիւթը՝ մարմնաւորելու Լենինի յեղափոխական գաղափարները: Բայց արդիւնքը եղաւ կոթողային չափանիշերով սիրոյ եւ մատնութեան հասարակ պատմութիւն մը: Առաջին բեմադրութիւնը տեղի կ'ունենայ Լենինկրատի մէջ, 1956 Դեկտեմբեր 27-ին: Թէեւ բռնակալը արդէն մահացած էր, բայց իր ոճիրները տակաւին չէին յայտնուած ժողովուրդին: Թատերապարը կը պահպանէ ամբողջ հաւատարմութիւնը Խորհրդային Միութեան նկատմամբ: Այս պատմական բնաբանէն դուրս, *Սպարտակ*էն յարատեւած է միայն Ատաճիօն (տեսարան եօթներորդ), ուր, նախազգալով իրենց մօտալուտ մահը, Սպարտակ եւ կինը Ֆրիգիան հրաժեշտ կու տան իրարու: Արդիւնքը կ'ըլլայ ամերիկեան շարժանկարի ռուս-հայկական տարբերակ մը՝ լայնարձակ սիրոյ մեղեդիով, մտերիմ քնարականութեան յետադարձ պատկերներով եւ մօտալուտ կործանումը ազդանշող պղինձէ փողայիններու սպառնացող խուժումներով: Ատաճիօն տակաւին կը պահպանէ իր հմայքը Խաչատրեանի երաժշտութեան սիրահարներուն մօտ:

Սիկրիտ Նիֆ [Sigrid Neef]

Բովանդակութիւն՝ *Սպարտակ*, հատուածներ (+ Համանուագ թիւ 1. Ջութակի Քոնչերթօ. Հագներգութիւն դաշնակի եւ նուագախումբի համար. Հագներգութիւն թաւջութակի եւ նուագախումբի համար. *Գայեանէ*, հատուածներ)

Կատարողներ՝ ԽՍՀՄ Համանուագային Նուագախումբ (USSR Symphony Orchestra), Արամ Խաչատրեան (նուագավար)

Ձեւ՝ Խտասալիկ

Ընկերութիւն՝ Melodiya, (P) 1965 (C) 1998 (Եւրոպական Միութիւն)

Կատարումի թուական եւ վայր՝ 1975, Մոսկուա

(Շար. 8)

ՁԱՅՆԱՆԻՇԵՐՈՒ ԲԱԺԻՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱԼՊՈՄ

Եգիպտացի երիտասարդ երաժշտահաններուն մէջ աչքի զարնող դէմք մըն է Ռամզ Սապրի Սամի (ծն. Գահիրէ, 1973):

Իր երաժշտական գիտելիքները նախ զարգացուցած է ինքնուսութեամբ, ապա ուսանած եգիպտացի երկու ականաւոր երաժշտահաններու մօտ՝ Ազիզ Էլ-Շաուան (Արամ Խաչատրեանի աշակերտը Մոսկուայի Զայքովսքի Երաժշտանոցին մէջ) եւ Քամէլ Էլ-Ռիմալի:

Արժանանալով ամերիկեան Ֆուլպրայթ կրթաթոշակին, 2001-ին, ամբողջ տարի մը կ'ուսանի Նիւ Եորքի Հռչակաւոր Manhattan School of Music-ի [Մանհաթընի Երաժշտական Դպրոց] յօրինողութեան բաժանմունքին մէջ, ուսուցիչներ ունենալով Տէյվիտ Նուն (David Noon), Նիլս Վիկլընտ (Niels Vigeland) եւ Ռէյքօ Ֆիւթինկ (Reiko Futing):

Ստանալով Եգիպտոսի Մշակութային Նախարարութեան՝ Արուեստի Ստեղծագործութեան Պետական Մրցանակին, իրաւունք կ'ունենայ մէկ ու կէս տարի՝ 2003-2004-ին, ապրիլ ու ստեղծագործել Հռոմի Եգիպտական Ակադեմիին մէջ: Հռոմի մէջ կը յաջողի յօրինողութեան աղատ ու մասնաւոր դասընթացքներու հետեւիլ հանրաճանաչ երաժշտահաններու մօտ՝ Մաուրօ Պարթոլոթթի (Mauro Bartolotti) եւ Ածիօ Կորքի (Azzio Gorki):

Մինչ Ամերիկա ճամբորդութիւնը, Եգիպտոսի մէջ կատարուած էին իր քանի սենեկային գործերը, որոնցմէ յիշատակելի է 2000-ին, Օփերայի Փոքր Սրահին մէջ, Զուիցերիական Clarinet Players համոյթին մեկնաբանած Քլարինէթի Քառանուագը:

Նիւ Եորքի շրջանին առիթ կ'ունենայ չփուելու կատարողական արուեստի նոր մակարդակի հետ: Այնտեղ բազմիցս կը կատարուին իր գործերը: Իսկ 2001 Մայիս 25-ին, Manhattan School of Music-ի Hubbard Recital Hall-ին մէջ կը կայանայ իր հեղինակային նուագահանդէսը, ուր կը կատարուին եօթը ստեղծագործութիւն տարբեր գործիքային կազմերու համար (կատարողներուն մէջ եղած է նաեւ հայ մը՝ դաշնակահարուհի Պէաթա Տեկոյեան):

Իտալիոյ մէջ եւս կը հնչեն իր գործերը: 2003 Հոկտեմբեր 16-ին, Հռոմի Համալսարանի լսարանին մէջ, Musica d'oggi ժամանակակից երաժշտութեան համոյթը կը ներկայացնէ իր *Rotated Cycles*-ը [*անգլերէն*՝ Հերթափոխուող շրջաններ] 11 նուագարանի համար: Հոկտեմբեր 17-ին, Զաէրանօ տի Սան Մարքոյի «Հազար ու մէկ գիշերներ» փառատօնին, Quartetto Barueco կը նուագէ իր Տիվերթիմենթօն, որ յետագային կը կատարուի նաեւ Իտալիոյ այլ վայրեր: 2004 Ապրիլ 22-ին, Հռոմի Եգիպտոսի Ակադեմիին մէջ կը կազմակերպուի իր հեղինակային նուագահանդէսը՝ ամբողջութեամբ իտալացի նուագողներու կատարողութեամբ:

Զուիցերիան եւ Շուէտը եւս բազմիցս ունկնդիր կ'ըլլան իր արտադրանքին: Իր գործերը կը շարունակուին նաեւ հնչել Եգիպտոսի մէջ, յատկապէս Գահիրէի Օփերայի Մեծ ու Փոքր Սրահներուն մէջ:

Ռամզ ցարդ ունի 72 երկ (opus)։ Անոնց մէջ կը գտնուին՝ երկու Համանուագ, Քոնչերթօ դաշնակի եւ նուագախումբի Համար, Հագներգութիւն դաշնակի եւ նուագախումբի Համար, երեք օփերա, բազմաթիւ սենեկային եւ Համութային գործեր ամենատարբեր նուագարաններու եւ նուագարանային Համակցութիւններու Համար։

Ան ունի ստեղծագործական ուրոյն գրիչ մը։ Կառուցուածքային խաղերը, յարաբերութիւնները, եւ մանաւանդ ներթափանցումները յատուկ տեղ կը գրաւեն իր գեղարուեստական դիմանկարին մէջ։ Իր դաշնակումային (harmonic) լեզուն սկսած է աւանդական սկզբունքներով, ապա անցնելով բաղադրեալէն (choromaticism) Հասած մինչեւ սերիալիզմ, լրիւ-սերիալիզմ (total-serialism), օգտագործելով չարային տեսութիւններ (set theories), եւլն.։ Եգիպտական փոլքլորի միջոցով յայտնաբերած է քառալարային (tetrachord) Հենքը, որ իրեն մղած է վերադառնալ աւանդական դաշնակումներուն՝ բոլորովին նոր ընդլայնումներով եւ չերտային կուտակումներով։ Վերածնունդի վարպետներու երաժշտական թիւերը մեծ նշանակութիւն ունեցած են իրեն Համար, զորս ժամանակակից ըմբռնումներով օգտագործած է մեղեդիի, դաշնակումի եւ կառուցուածքի կերտումին Համար, եւ որոնց տուած գաղափարա-փիլիսոփայական Հեռանկարներ։

*Ծիծեռնակ*ի այս Համարով կը ներկայացնենք դաշնակի Համար յօրինած իր *Armenian Album-ը* [*անգլերէն՝* Հայկական ալպոմ], գրուած 2006-ին եւ Հիմնուած Կոմիտաս Վարդապետի *Ազգագրական ժողոված*ու Բ. Հատորի (Երեւան, 1950) տասը գեղջկական երգերու վրայ։ Եօթը մասէ բաղկացած այս գործին մէջ երաժշտաՀանր ազատօրէն օգտագործած է Հայկական մեղեդիները, դանոնք մաղելով իր գեղարուեստական ըմբռնումներու եւ զգացողութեան դիտակին ընդմէջէն։

Գործածուած երգերն են.

I «Ի՞նչն էր անոյչ» (էջ 43)։

II «Կայնել ես վարդի Հովին» եւ «Գարուն ա» (էջ 26 եւ 29)։

III «Համ դու սիրուն» (էջ 26)։

IV «Կայնել ես, կանչում էլ չես» (էջ 30)։

V «Լուսնակ բակին իջել է» (էջ 33)։

VI «Բարձի պատր դրդում ա» (էջ 53)։

VII «Կալերի ճամբէն դուզ ա», «Եար լէ, լէ, լէ, լէ» եւ «Բամբակ եմ ցանել» (էջ 52, 33 եւ 34)։

Բայց երաժշտաՀանին Համար Հայկական Հիմնանիւթերը ինքնանպատակ կիրարկում մը չեն եղած։ Նախքան յօրինումն սկսիլը, ան փորձած է զգալ ու Հասկնալ Հայկական ինքնութիւնը՝ ուսումնասիրելով Հայ երաժշտաՀանները, Հայոց պատմութիւնը եւ մանաւանդ եղեռնը։ Եւ այս ինքնութիւնն է՝ զոր ձգտած է գործածել իբրեւ ենթարնագիր իր ստեղծագործութեան Համար։

*Հայկական ալպոմ*ը կը տպագրուի առաջին անգամ։

Յոյսով ենք, որ Հայ դաշնակաՀարը ըստ արժանւոյն պիտի կարողանայ գնաՀատել անոր Հրաշալի արժանիքները։

Armenian Album

Seven Pieces for Piano

Op.67

2006

Ramz Sabry Samy

Notes

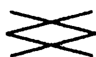
- If the whole work is performed it's preferable to perform it the order it is set, however single movements might be performed in free adjustment.
- Any Accidental would affect only till the end of the measure in which it was presented even if there were no natural cancellation mark presented in the next measure.
- The following is a guide for the unusual signs used within the work:

 Normal Corona

 Short Corona

 Long Corona

 Play irregular and chaotic rhythmic divisions

 Change the dynamics softly in an irregular and chaotic way.

 Upward arpeggio

 Downward arpeggio

 Ritartando; going from 𝅘𝅥𝅰 to ♪

 Accelerando; going from ♪ to 𝅘𝅥𝅰

ARMENIAN ALBUM

Seven Pieces for Piano

Ramz Sabry Samy
Op.67
Cairo - 2006

Larghetto ♩. = 62

I

ppp l.v.

pp *p*

p

mp *mf* *p*

pp *p* *mp* *pp* *mf* *p* *p* *pp*

19

p *mp* *p* 3

24

mp *p* *p* *pp*

29

34

p

41

pp *ppp* *p*

Andante ♩= 88

II

p

N.B. The Upper Lines of each staff should be more present than the lower ones.

3

6

poco a poco rit.

pp

9

a tempo

p

12

15 *poco a poco rit.*

18 *a tempo*

pp sotto voce

21

24 *poco a poco rit.*

pppp

Allegretto ♩= 132 rit. Allegro ♩= 120

III

ff fp f

4

7

10

13

Meno Mosso

f

16

accel.

Allegretto ♩= 132

20

ff

rit.

fp

Allegro ♩= 120

f

23

26

Moderato ♩= 92 : 120

ad lib.

IV

p
pp
f
ff
mf
p
pp
f
p
rit.
f
Allegro ♩= 120
f
8va

29 8va

33 ff

36 p f mf f

Meno Mosso

41 p pp 8va

47 (8va)

Moderato ♩= 92

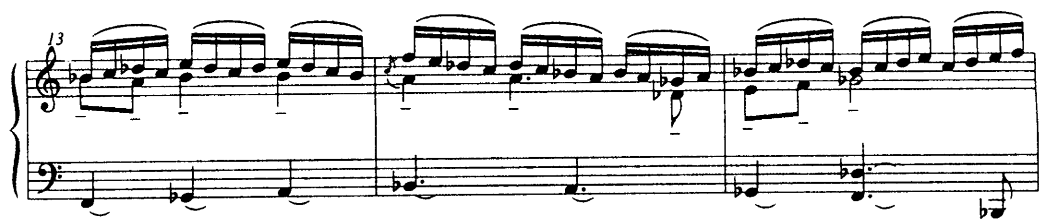
V

pp mp

pppp ppp pp

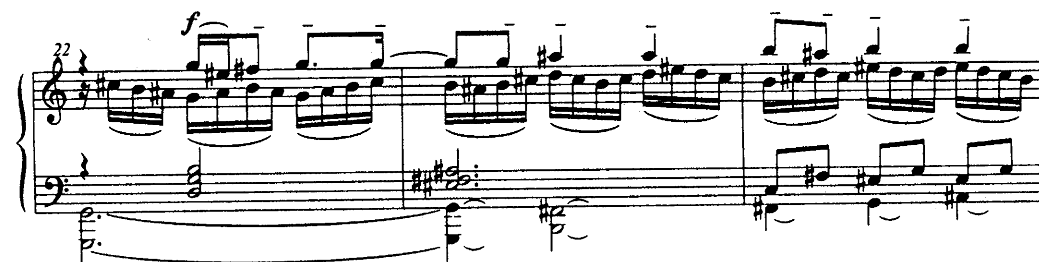
p p mf

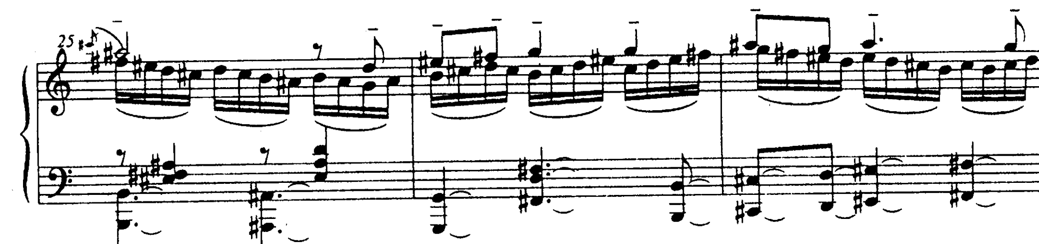
p


13


16


19
mp


22
f


25

28

31 *ff* *mf* *p*

35 *mf* *p* *pp* *mp*

40 *poco a poco rit.* *pp*

43 *poco a poco decresc.*

46 *pppp*

Moderato ♩= 108

VI

p

pp

poco a poco rit.

a tempo

pp f

mp

p

poco a poco rit.

Meno Mosso

pp

ppp

Allegro ♩= 120

VII

p

poco a poco cresc.

3

f

5

7

9

11

Piu Mosso

mf

14

ff

19

24

8va

29

rit.

8vb

34

Allegro ♩= 120

mp

poco a poco cresc.

36

f

38

40

42

44

Meno Mosso

mp

50

60

69

pp

78

86

93

8va

Allegro ♩= 120

f

96

poco a poco cresc.

99

8va

ff

ՔՆՆԱԽՕՍԱԿԱՆ

ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐԵԱՆԻ ՋՈՒԹԱԿԻ ՔՈՆՉԵՐԹՈՆ ԳԱՀԻՐԷԻ ՄԷՋ ՊԱՏԱՆԻ ՔԱՐԻՄ ՍԱՄԻՐ ՍԱԼԷՀԻ ԿԱՏԱՐՄԱՄԲ

Եւրոպական դասական երաժշտութեան աւանդոյթներու անմիջական ժառանգորդը չեղող ժողովուրդներու համար այսօր, շնորհիւ պետական մշակութային յատուկ քաղաքականութեան, բացառիկ պատեհութիւն է ունենալ ու պահպանել Օփերային Թատրոն եւ Սիմֆոնիք Նուագախումբ:

Յաճախ բաւարար չափով մեծ լսարանի բացակայութիւնը նմանօրինակ մեծ կառոյցներու տնտեսական ինքնաբաւութիւնը կը դարձնէ անիրական: Ճիշդ այստեղ է, որ նիւթական լուրջ զոհողութիւններ ենթադրող պետական հոգածութիւնը կը դառնայ մշակութային գիտակից քաղաքականութիւն՝ անով իսկ անփոխարինելի:

Եթէ յաւելենք նաեւ դասական երաժշտութեան նկատմամբ «պահանջարկի» տատանումներու արդի բացասական միտումները ամենուր, ապա առաւել հասկնալի կը դառնայ դասական երաժշտութեան ներկայացման մէջ առաւելագոյնս պատասխանատու այս կառոյցներու առաքելութեան եւ զոհողութիւններու ամբողջ տարողութիւնը:

Ահա վարչական-երաժշտական այս խնդիրները դիմագրաւող կառոյցներէն է Գահիրէի Օփերան եւ Սիմֆոնիք Նուագախումբը:

Սակայն այս յօդուածի չարժառիթը յիշեալ կառոյցներու ոչ թէ «առօրեական» գործունէութիւնը ներկայացնելն է ընդհանրապէս, այլ այդ «աշխատանքներէն» երեկոյթ մը, որ տեղի ունեցաւ Գահիրէի Օփերայի մեծ սրահին մէջ, 6 Յունուար 2007-ին: Այդ երեկոյ Գահիրէի Պետական Սիմֆոնիք Նուագախումբը, նուագավարութեամբ Սթիւըն Լոյտի (Steven Lloyd), ներկայացուց երկու բաժինանոց ծրագիր մը՝ կատարելով.

1. Արքանճելօ Քորելլիի Քոնչերթօ Կրոսօ թիւ 2-ը՝ Ֆա Մեծալար,
2. Արամ Խաչատրեանի Ջութակի եւ Նուագախումբի Քոնչերթոն՝ Ռէ Փոքրալար,
3. Ալեքսանդր Կլազունովի *Տարուայ եղանակները* ստեղծագործութիւնը բաղկացած տասնմէկ մասէ:

Իտալական պարոք դպրոցի վառ ներկայացուցիչ Արքանճելօ Քորելլի (1653-1713) իր ժամանակի ամենաազդեցիկ երգահաններէն է, որուն գործիքաւորման ոչ բարդ, բայց պերճազեղ ոճը չափանիշային եղած է երաժշտաշխարհի այնպիսի հսկաներու համար, որպիսիք են Պախ, Հէնտէլ եւ այլք, մինչ Քորելլիի Քոնչերթօ Կրոսօները (այդ թիւին մէջ նաեւ յիշեալ երեկոյթին կատարուածը՝ թիւ 2) դարձած են հիմնաբար ձեւանմուշներ պարոք շրջանի Քոնչերթօ Կրոսօներու սեռին համար:

Նուագախումբը այդ երեկոյ ցուցադրեց կատարողական ընդունելի մակարդակ մը՝ փորձելով նաեւ վեր հանել յիշեալ երաժշտական կտորի թափանցիկ, միաժամանակ չքեղ պերճանքը:

Համերգի երկրորդ բաժինին կատարուեցաւ Ալեքսանդր Կլազունովի (1865-1936)

CAIRO SYMPHONY ORCHESTRA

STEVEN LLOYD

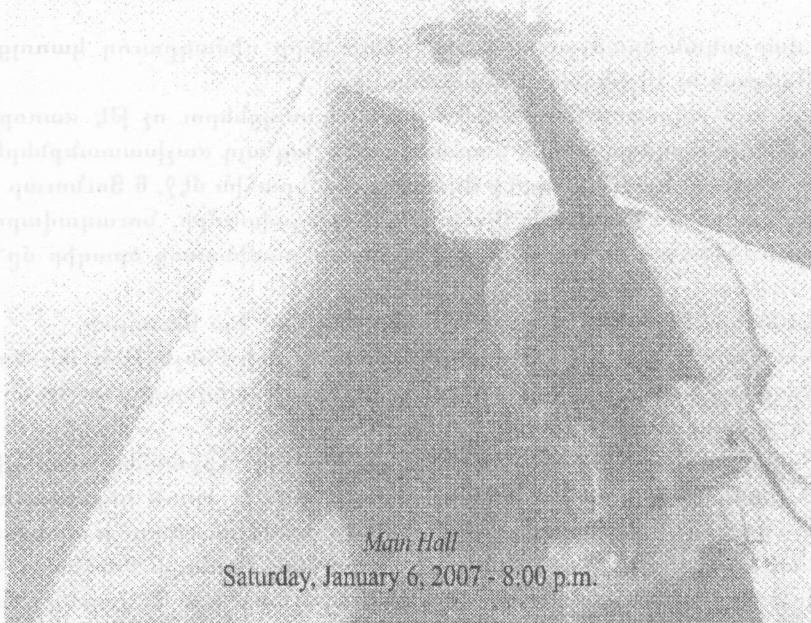
Principal Conductor & Music Director

48th Season

Symphonic Concert

Soloist: **Karim Samir Saleh** (Violin)

Conductor: **Steven Lloyd**



Գահիրէի Օփերայի Մեծ Սրահ, 6 Յունուար 2006
Յայտագիրին անուանաթերթը

PROGRAM

A. Corelli: ***Concerto grosso*** **No. 2 in F Major, Op. 6**
(1653-1713)

I. Vivace - allegro - adagio - vivace - allegro - largo andante
II. Allegro
III. Grave - andante largo- allegro

A. Khatchaturian: Concerto for Violin and Orchestra in D minor
(1903-1978)

- Allegro con fermezza
- Andante sostenuto
- Allegro vivace

Intermission

A. K. Glazunov: ***The Seasons*****, Op. 67**
(1865-1936)

The Seasons:
I. Winter: Introduction
Variation 1: Frost
Variation 2: Ice
Variation 3: Hail
Variation 4: Snow
II. Spring
III. Summer: Waltz of The Cornflowers and Poppies
: Barcarolle
IV. Autumn: Bacchanale
: Petit-adagio
: Finale

Գահիրէի Օփերայի Մեծ Սրահ, 6 Յունուար 2006
Յայտագիրը

Տարուայ եղանակները թատերապարը՝ գրուած 1899 թուականին:

Սակայն, ինչպէս եւ կը սպասուէր, կատարումներուն օրուան առանձքային ստեղծագործութիւնը Արամ Խաչատրեանի Ջութակի եւ Նուագախումբի Քոնչերթոն էր:

Ան գրուած է 1940 թուականին եւ ձօնուած առաջին կատարողին՝ Դաւիթ Օյսթրախին:

Արամ Խաչատրեանի իրաւամբ ամենաչատ սիրուած եւ կատարուած ստեղծագործութիւններէն է դասական ձեւով, դասական կառուցուածքով եւ ազգային նկարագրով ու արտայայտչամիջոցներով յօրինուած այս Քոնչերթոն:

Մեր հետաքրքրութիւնը առաւել սրուեցաւ, երբ յայտնի դարձաւ, թէ յայտագիրով ծանուցուած Քարիմ Սամիր Սալէհ անունով մենակատարը տասնհինգամեայ պատանի մըն է: Թէքնիք եւ տրամաթիք տեսակէտէ այնպիսի բարդութեան երկի մը կատարման համար, ինչպիսին է Խաչատրեանի յիշեալ Քոնչերթոն, անհրաժեշտ են վառ անհատականութեան կնիքը ունեցող երաժիշտ-կատարողի մը յատուկ կարողութիւններ:

Արդարեւ յաջորդող րոպէները եկան փաստելու մենակատարին կատարողական կարողութիւններուն անծանօթ հանդիսատեսի տարակուսանքը եւ ի դերեւ հանելու պատանի կատարողի ստեղծագործական համարձակութեան դիմաց ներողամիտ ունկնդրի մեր պատրաստակամութիւնը:

Մենակատար Քարիմ Սամիր Սալէհի մասին յայտագրով ներկայացուած կարգ մը տեղեկութիւններ կը տեղադրենք ստորեւ.

«Քարիմ Սալէհ ծնած է Գահիրէ, 1991 թուականին: Վեց տարեկանին սկսած է ջութակի ուսումնառութիւնը նախ մօրմէն՝ Տոքթ. Թաթեանա Սալէհէ, ապա շարունակած է կրթութիւնը Գահիրէի երաժշտանոցին մէջ աշակերտելով Փրոֆ. Մարլէս Եունուսխանի, Սամիր Սալէհի եւ Տոքթ. Հասան Շարարայի: Մենակատարումներով մասնակցած է Գահիրէի Օփերայի բազմաթիւ նուագահանդէսներու, Արեւմուտքի տարբեր կեդրոններու, ինչպէս նաեւ «Ամերիկեան» եւ «Այն Շամս» համալսարաններուն մէջ: 2004 թուականին Սալէհ կատարած է Մենտելսոնի Ջութակի Քոնչերթոն Գահիրէի Սիմֆոնիք Նուագախումբին հետ: 2005-ին շահած է «Հազարամեակի Մրցոյթին» առաջին մրցանակը Հարաւսլաւիոյ մէջ եւ առաջին մրցանակը՝ «Գեղեցիկ Արուեստներու Սիրահարներ» մրցոյթին՝ Գահիրէի մէջ: Մասնակցած է Մոսկուայի «Նոր Տաղանդներ» փառատօնին եւ նուագած «Արաբական Երիտասարդական Նուագախումբին» հետ (Սուրիա), ինչպէս նաեւ «Միջազգային Երիտասարդական Նուագախումբին» հետ (Գերմանիա):

«Ան արժանացած է Վլատիմիր Սփիվաքովի կազմակերպած «Երիտասարդ Տաղանդներ» կեդրոնի բազմաթիւ վկայականներուն»:

Արդարեւ, այդ երեկոյ նոյնպէս, այս անգամուն խաչատրեանական երաժշտութեան գլուխ-գործոցներէն մին հնչեցնելու համար առողջ ինքնավստահութեամբ բեմ բարձրացող պատանին հերթական անգամ գրաւեց երաժիշտ-կատարողի ինքնահաստատման իր ճամբու հերթական նշանաձողը:

Գալով Արամ Խաչատրեանին... Խաչատրեան արդէն երկար ժամանակ է, որ մարդկութեան երաժշտական նուաճումները կերտողներու հոյլին կը պատկանի:

Շատ յաճախ հասարակ «աշխարհի քաղաքացիին» հայ անունը այնքան բան

չ՚ըսեր՝ որքան Արամ Խաչատրեան անունը: Այդ երեկոյ ի տես արաբ պատանի ջութակահարի խաչատրեանական ապրումներուն եւ հանդիսատեսի որոտընդոստ անկեղծ հիացումին, եւ ի տես յիշեալ համերգին հայ հանդիսատեսի խպառ բացակայութեան, թերեւս անտեղի պիտի չըլլար յիշեցնել, թէ որպէս հայ հանդիսատես, այսօր մենք ենք, որ Խաչատրեանի «աջակցութեան» կարիքը ունինք, եւ ոչ թէ հակառակը եւ հայ հանդիսատեսի ներկայութիւնը այդ երեկոյթին պիտի ըլլար ոչ այնքան յարգանքի արտայայտութիւն հայ երգահանի մեծութեան, որքան կրկնակ առիթ եւ յաւելեալ կարելիութիւն հաղորդակցուելու ինքներս մեզի, մեր ազգային էութեան, խաչատրեանական աշխարհին՝ պատանի արաբ ջութակահարի միջոցով... համաշխարհային արժէքները գնահատել գիտցող օտար հանդիսատեսի խաչատրեանամեծար ծափողջոյններու միջոցով...

ՄԻՀՐԱՆ ՂԱԶԵԼԵԱՆ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹԻՒՆ

Խմբագիր՝ ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ
Տնօրէն՝ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՊԱԼԱԵԱՆ
رقم إيداع دار الكتب ٨٠٥
Խմբագրութեան Հասցէ՝
P.O.Box 2111 Cairo, Egypt
E-Mail : tchahagir@journalist.com
Tel. : (202) 4530327 Fax : (202) 4522282



ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Է. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 3-4 (27-28)

ՅՈՒԼԻՍ-ՀՈԿՏԵՄԲԵՐ 2007

ԳԱՀԻՐԷ

ԾԻԾԵՌՆԱԿ

ԵՌԱՄՍԵԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՅԱՒԵԼՈՒԱԾ
ՋԱՀԱԿԻՐ ՇԱԲԱԹԱԹԵՐԹԻ

Է. ՏԱՐԻ, ԹԻՒ 3-4 (27-28)

ՅՈՒԼԻՍ-ՀՈԿՏԵՄԲԵՐ 2007

ԳԱՀԻՐԷ

ԶՈՒՀՐԱՃԵԱՆԻ *ԳԱՐՈՒՆ* ՌՈՄԱՆՍԸ՝ ՃԱՄԲԱՆԵՐՈՒ ԽԱՉԱՁԵՒՈՒՄԻՆ ՄԷՋ

Հայ-Թրքական վնասուածքն ու ներթափանցումները, եւ երաժշտութեան տեսողական խորհրդանշաններն ու ժամանակաւոր հոսանքը

ԳԱՐՈՒՆ

Խօսք՝ Մկրտիչ Պէշիկթաշլեան

Ո՛հ ինչ անուշ եւ ինչպէս զով
Առաւօտուց փըչես հովիկ,
Ծաղկանց վըրայ գուրգուրալով
Եւ մազերուն կուսին փափկիկ:
Բայց չես հովիկ իմ Հայրենեաց,
Գընա՛ անցի՛ր սըրտէս ի բաց:

Ո՛հ ինչ աղու եւ սրտագին
Ծառոց մէջէն երգես Թռչնիկ,
Սիրոյ ժամերն ի յանտառին
Ըզմայլեցան ի քո ձայնիկ:
Բայց չես Թռչնիկ իմ Հայրենեաց,
Գընա՛ երգէ՛ սըրտէս ի բաց:

Ո՛հ ինչ մրմունջ հանես վըտակ
Ականակիտ եւ հանդարտիկ,
Քու հայելւոյդ մէջ անապակ
Նային զիրենք վարդն ու աղջիկ:
Բայց չես վըտակ իմ Հայրենեաց,
Գընա՛ հոսէ՛ սըրտէս ի բաց:

Թէպէտ Թռչնիկ եւ հովն հայոց
Աւերակաց չըջին վերայ,
Թէպէտ պղտոր վըտակն հայոց
Նոճիներու մէջ կը սողայ:
Նոքա հառաչք են Հայրենեաց,
Նոքա չերթան սըրտէս ի բաց:

ՕՐԻՆԱԿ 1

ԳԱՐՈՒՆ

Երաժշտութիւն՝ Տիգրան Չուխաճեան
Կ. Պոլիս, 1862*

Ծանր

Piano

pp p

5 Canto

Ո՛հ ինչ ա-նուշ եւ ինչ-պէս զով

8

ա-ռա-ւօ-տուց փը-չես հո-վիկ, ծաղ-կանց վը-րայ

11

գուր-գու-րա-լով եւ մա-զե-րուն կու-սին փափ-կիկ:

p pp

*Տպագրուած՝ *Քնար հայկական*, երաժշտական հանդէս, Բ. շրջան, թիւ 2, Կ. Պոլիս, 30 Մայիս 1862, էջ 9-11:

14

Բայց չես հո–վիկ իմ Հայ–րեն–եաց, գը – նա՛ ան – ցի՛ր սըր – տէս ի բաց,

18

բայց չես հո – վիկ իմ Հայ – րեն – եաց, գը – նա՛ ան – ցի՛ր

21

սըր – տէս ի բաց: Ո՛հ ինչ ա – ղու եւ սըր–տա–գին ծա–ռոց մէ-

f *pp*

24

-ջէն եր – գես թըռչ – նիկ, սի – րոյ ժա – մերն ի յան – տա – ռին ըզ – մայ – լե-

26
-ցան ի քո ձայ-նիկ: Բայց չես թըռչ-նիկ իմ Հայ-րեն-եաց,

29
գը-նա՛ եր-գէ՛ սըր-տէս ի բաց, բայց չես թըռչ-նիկ

32
իմ հայ-րեն-եաց, գը-նա՛ եր-գէ՛ սըր-տէս ի բաց:

35
1.
2.
rall.

ՕՐԻՆԱԿ 2

ՈՀ ԻՆՁ ԱՆՈՒՇ

Մշակում՝ անյայտ
Թիփլիս, Ի. դարու սկիզբ*

Piano

5 Canto

Ոհ ինչ ա - նուշ եւ ինչ - պէս զով

8

ա - ռա-ւօ-տուց փը - չեւ հո - վիկ, ծաղ - կանց վը - րայ

11

գուր - գու - րա - լով եւ մա - զե - րուն կու - սին փափ - կիկ:

*Ձեռագիր, Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարան, Մակար Եկմալեանի դիւան, թիւ 51, անյայտ ձեռագիր:

14

Բայց չես հո-վիկ իմ Հայ-րեն-եաց գը - նա ան - ցիր սըր - տէս ի բաց,

18

բայց չես հո-վիկ իմ Հայ-րեն-եաց, գը - նա՛ ան - ցի՛ր

21

սըր - տէս ի բաց։ Ո՛հ ինչ ա-ղու եւ սըր-տագին ծա-ռոց մէ-

24

-ջէն եր-գես թըռչ-նիկ, սի-րոյ ժա-մերն ի յան-տա-ռին ըզ-մայ-լե-

26
-ցան ի քո ծայ-նիկ: Բայց չես թըռչ-նիկ իմ Հայ-րեն-եաց,

29
գը-նա՛ եր-գէ՛ սըր-տէս ի բաց, բայց չես թըռչ-նիկ

32
իմ հայ-րեն-եաց, գը-նա՛ եր-գէ՛ սըր-տէս ի բաց:

35

ՕՐԻՆԱԿ 3

ՈՀ Ի՛ՆՉ ԱՆՈՒՇ

[Ա. տարբերակ]

[Մշակում՝] Կոմիտաս Վարդապետ
Էջմիածին, Ի. դարու սկիզբ*

Andante cantabile

Soprani
Ոհ ի՛նչ ա - նուշ եւ ինչ - պէս զով

Alti
Ոհ ի՛նչ ա - նուշ եւ ինչ - պէս զով

Tenori
Ոհ ի՛նչ ա - նուշ եւ ինչ - պէս զով

Bassi
Ոհ ի՛նչ ա - նուշ եւ ինչ - պէս զով

5
ա - նա - ւօ - տուց փր - չես հո - վիկ,
ա - նա - ւօ - տուց փր - չես հո - վիկ,
ա - նա - ւօ - տուց փր - չես հո - վիկ,
ա - նա - ւօ - տուց փր - չես հո - վիկ,

9
ծաղ - կանց վը - րա զուր - զու - րա - լով
ծաղ - կանց վը - րա զուր - զու - րա - լով
ծաղ - կանց վը - րա զուր - զու - րա - լով
ծաղ - կանց վը - րա զուր - զու - րա - լով

*Տպագրուած՝ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, չորրորդ հատոր, խմբագիր՝ Ռ. Աթայեան, Հայաստան Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1976, էջ 120-121:

13

f

եւ մա - զե - րուն կու - սին փափ - կին:

f

եւ մա - զե - րուն կու - սին փափ - կին:

f

եւ մա - զե - րուն կու - սին փափ - կին:

f

եւ մա - զե - րուն կու - սին փափ - կին:

Un poco mobile **ritard.**

17

f *pp*

Բայց չե՛ս հո - վիկ իմ հայ - րե - նեաց, գը - նա ան -

f *pp*

Բայց չե՛ս հո - վիկ իմ հայ - րե - նեաց, գը - նա ան -

f *pp*

Բայց չե՛ս հո - վիկ իմ հայ - րե - նեաց, գը - նա ան -

f *pp*

Բայց չե՛ս հո - վիկ իմ հայ - րե - նեաց, գը - նա ան -

22

1.2. 3.

f *pp*

-ցի՛ր սըր - տես ի բաց: -ցի՛ր սըր - տես ի բաց:

f *pp*

-ցի՛ր սըր - տես ի բաց: -ցի՛ր սըր - տես ի բաց:

f *pp*

-ցի՛ր սըր - տես ի բաց: -ցի՛ր սըր - տես ի բաց:

f *pp*

-ցի՛ր սըր - տես ի բաց: -ցի՛ր սըր - տես ի բաց:

ՕՐԻՆԱԿ 4

ՈՀ Ի՛ՆՉ ԱՆՈՒՇ

[Բ. տարբերակ]

[Մշակում՝] Կոմիտաս Վարդապետ

էջմիածին, Ի. դարու սկիզբ*

Andante cantabile

Soprani

Ոհ ի՛նչ ա - նուշ եւ ի՛նչ - պէս զով ա - ռա - ւօ -

Alti

Ոհ ի՛նչ ա - նուշ ա - ռա - ւօ -

Tenori

ա - ռա - ւօ -

Bassi

ա - ռա - ւօ -

6

-տուց փը - չէս հո - վիկ, ծաղ - կանց վը - րա

-տուց փը - չէս հո - վիկ, ծաղ - կանց վը - րա

-տուց փը - չէս հո - վիկ, ծաղ - կանց վը - րա

- տուց փը - չէս հո - վիկ, ծաղ - կանց վը - րա

11

գուր - գու - րա - լով եւ մա - զե - րուն կու - սին փափ - կիկ։

գուր - գու - րա - լով եւ մա - զե - րուն կու - սին փափ - կիկ։

գուր - գու - րա - լով եւ մա - զե - րուն կու - սին փափ - կիկ։

գուր - գու - րա - լով եւ մա - զե - րուն կու - սին փափ - կիկ։

*Տպագրուած՝ Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, չորրորդ հատոր, խմբագիր՝ Ռ. Աթայեան, Հայաստան Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1976, էջ 76–77։

17 *un poco mobile* *a tempo*

p *pp*

Բայց չե՛ս հո – վիկ իմ Հայ-րեն – եաց, գր – նա ան –

Բայց չե՛ս հո – վիկ իմ Հայ-րեն – եաց, գր – նա ան –

Բայց չե՛ս հո – վիկ իմ Հայ-րեն – եաց, գր – նա ան –

Բայց չե՛ս հո – վիկ իմ Հայ-րեն – եաց, գր – նա ան –

22

f *p*

–ցի՛ր սըր – տէս ի բաց. բայց չե՛ս հո – վիկ իմ Հայ-րեն – եաց,

–ցի՛ր սըր – տէս ի բաց. բայց չե՛ս հո – վիկ իմ Հայ-րեն – եաց,

–ցի՛ր սըր – տէս ի բաց. բայց չե՛ս հո – վիկ իմ Հայ-րեն – եաց,

–ցի՛ր սըր – տէս ի բաց. բայց չե՛ս հո – վիկ իմ Հայ-րեն – եաց,

29 *cresc.* **poco rit.** 1.,2. *p* 3. *pp* **rall.**

գր – նա ան – ցի՛ր սըր – տէս ի բաց, –ցի՛ր սըր – տէս ի բաց:

գր – նա ան – ցի՛ր սըր – տէս ի բաց, –ցի՛ր սըր – տէս ի բաց:

գր – նա ան – ցի՛ր սըր – տէս ի բաց. –ցի՛ր սըր – տէս ի բաց:

գր – նա ան – ցի՛ր սըր – տէս ի բաց. –ցի՛ր սըր – տէս ի բաց:

ՕՐԻՆԱԿ 5

Ո՛Հ ԻՆՉ ԱՆՈՒՇ

[Մշակում՝] Յարութիւն Սինանեան
Կ. Պոլիս, 1909–1910*

Larghetto

Violon ou Chant

Piano

cantabile *mf*

Ո՛հ ի՛նչ ա-նուշ եւ ինչ-պէս զով ա-ռա-ւօ-տուց

փը-չես, Հո-վիկ, Ծաղ-կանց վը-րայ գուր-գու-րա-լով

եւ մա-զե-րուն կու-սին փափ-կիկ.

divisi

*Տպագրուած՝ *Chants populaires arméniens*, No. 7, harmonisé et arrangé pour piano et chant ou violon (ad libitum) par H. Sinanian, op. 56, Կ. Պոլիս, անթուակիր:

13 *p*

Բայց չես հո - վիկ իմ Հայ - րեն - եաց

15

գը - նա՛ ան - ցի՛ր սըր - տէս ի բաց,

17

Ո՛հ, ի՛նչ ա - ղու եւ սըր - տա - գին

19 *f* *mf* *f*

ծա - ռոց մէ - ջէն եր - գես, Թռչ - նիկ,

21
8va
mf
Սի-րոյ ժա-մերն ի յան-տա-ռին ըզ-մայ-լե-
mf

23
8va
-ցան ի քո ձայ-նիկ: Բայց չես բըռ-նի՛կ, իմ հայ-րեն-եաց գը-նա՛, եր-

25
8va
ff
rit.
a tempo
p
-գէ՛ սըր-տես ի բաց: Ո՛հ, ի՛նչ մր-մունջ հա-նես, վը-տակ
a tempo
f
ff
rit.
p

28
8va
ա-կա-նա-կիտ եւ հան-դար-տիկ, քու հա-յել-ւոյդ

31

մէջ ա - նա - պակ նա - յին գի - րկնի, վարդն ու աղ - ջիկ:

(33)

վարդն ու աղ - ջիկ:

35

37

ՕՐԻՆԱԿ 6

ԳԱՐՈՒՆ

Դաշնաւորեց՝ Վարդան Սարգսեան
Կ. Պոլիս, 1919*

Լայն, երազուն ♩= 48

Դաշնակ

Ոտ. [Ոտնակ] ❋ Ոտ. ❋ Ոտ. ❋ Ոտ. ❋

Երգ

մ. [մեղմ]

Ոհ ինչ ա - նուշ, եւ ինչ - պէս զով, ա - ռա ւօ - տուց

մ. [մեղմ]

Ոտ. ❋

փը - չեց հո - վիկ, ծաղ - կանց վը - րայ

Ոտ. ❋

գուր - գու - րա - լով, եւ մա - զե - րուն կու - սին փափ - կիկ:

Ոտ. ❋

*Տպագրուած՝ *Հայ գուսան*, հատոր Ա., Կ. Պոլիս, 1919, էջ 8-9:

13 սահուն — դանդաղելով — նախկին չափով

մ. — կ.ո. [կէսուժ] — մ.

16 դանդաղելով — նախկին չափով սրտաբեկ

կ.ո.

Բայց չես հո վիկ իմ հայ րեն եաց

Ոտ. * Ոտ. * Ոտ. *

19 անուն

գը - նա ան - գիր սըր - տէս ի բաց բայց չես հո - վիկ

Ոտ. * Ոտ. * Ոտ. Ոտ. *

22

ո. [ուժգին]

իմ հայ - րեն - եաց գը - նա ան - գիր սըր - տէս ի բաց։

Ոտ. * Ոտ. * Ոտ.

ՕՐԻՆԱԿ 7

ԳԱՐՈՒՆ

[Մշակում՝]
Վարդան Սարգսեան – Նիկողոս Թահմիզեան
Կ. Պոլիս, 1919 Լոս Անճելըս, 1999*

Andante

Piano

rit.

Ո՛հ, ի՛նչ ա-նոյշ, եւ ինչ-պէ՛ս զով, ա-ռա-ւօ-տուց
Թէ-պէտ բըռչ-նիկն ու հովն հա-յոց ա-նե-րա-կաց

փը-չես հո-վի՛կ, ծաղ-կանց վը-րայ գուր-գու-րա-լով,
շըր-ջին վե-րայ, թէ-պէտ պըղ-տոր վը-տակն հա-յոց

եւ մա-զե-րուն կու-սին փափ-կիկ.
նո-նի-նե-րուն մէջ կը սո-ղայ.

rit.

*Տպագրուած՝ Նիկողոս Թահմիզեան, *Տիգրան Չուխաճեան. կեանքը եւ գործը*, Դրազարկ Հրատարակչութիւն, Փասատինա, 1999, էջ 100–102:

13

ո՛հ, ի՛նչ ա - նուշ եւ ինչ-պէ՛ս զով ա-ռա-ւօ-տուց փը-չես հո-վի՛կ,
թէ - պէտ թըռչ - նիկն ու հովն հա - յոց ա-ւե-րա-կաց շըր-ջին վե - րայ,

15

ծաղ-կանց վը - րայ գուր-գու - րա-լով եւ մա-զե-րուն կու-սին փափ-կիկ.
թէ - պէտ պըղ-տոր վը-տակն հա-յոց նո-նի-նե-րուն մէջ կը սո - ղայ,

17

Բայց չես հո - վիկ իմ հայ-րեն-եաց, գը - նա՛, ան - ցի՛ր սըր - տէս ի բաց.
Նո - քա հա-ռա՛չք են հայ-րեն-եաց. նո - քա չեր - թան սըր - տէս ի բաց.

21

բայց չես հո - վիկ իմ հայ-րեն-եաց, գը - նա ան-ցիր սըր - տէս ի բաց:
նո - քա հա-ռա՛չք են հայ-րեն-եաց. նո - քա չեր-թան սըր - տէս ի բաց:

ՕՐԻՆԱԿ 8

ՈՀ ԻՆՁ ԱՆՈՒՇ

Բանաւոր աւանդութիւն
Էջմիածին, 1880–ականներ*

Տանր

Ոh ինչ ա-նոյշ եւ ինչ-պէս զով ա - ռա-ւօ-տուց
փը - չես hո - վիկ ծաղ - կանց վե-րայ զուր - զու - րա - լով
եւ մա - զե - րուն կու - սին փափ - կիկ

Զափաւոր ծանր

բայց չես hո-վիկ իմ -հայ - րեն - եաց գը - նա ան - ցիր սըր - տէս ի բաց բայց չես hո- -վիկ իմ հայ - րեն - եաց գը - նա ան - ցիր սըր - տէս ի բաց:

*Ձեռագիր՝ Հայ Արդի Զայնագրութեամբ, Երեւանի Մատենադարանի Հայերէն Նորագոյն Ձեռագիրներու Հաւաքածոյ, թիւ 89, էջ 11: Փոխադրութիւնը եւրոպական նօթագրութեան իմս է՝ Հ. Ա.:

ՕՐԻՆԱԿ 9

ԳԱՐՈՒՆ

Զայնագրութիւն՝ Աշոտ Պատմագրեան
Գահիրէ, 1938–1939*

Moderato

Ո՛h, ինչ ա - նուշ եւ ինչ-պէս զով ա - ռա-ւօ - տուց

7 փը - չեց hո - վիկ, ծաղ-կանց վը - րայ զուր - զու-րա-լով եւ մա - զե-րուն

15 կու - սին փափ - կիկ:

Più lento

Բայց չես hո-վիկ իմ հայ-րեն-եաց, գը - նա՛ ան-ցի՛ր

23 սըր - տէս ի բաց, բայց չես hո-վիկ իմ Հայ-րեն-եաց գը - նա, ան-ցիր

սըր - տէս ի բաց: Ո՛հ, ինչ ա -դու եւ սըր-տա-գին ծա-ռոց մէ-
-ջէն եր-գես թըռչ-նիկ, սի-րոյ ժա-մերն ի յան-տա-ռին ըզ-մայ-լե-
-ցան ի քո ձայ-նիկ. Բայց չես թըռչ-նիկ իմ հայ-րեն-եաց,
գը - նա եր - գէ սըր - տէս ի բաց, բայց չես հո-վիկ
իմ հայ-րեն-եաց, գը - նա եր - գէ սըր - տէս ի բաց:

*Տպագրուած՝ *Գանձարան հայկական երգերու*, Բ. գիրք, պրակ 21, Տպարան Ոսկետառ, Գահիրէ, անթուական, էջ 169–170:

ՆԱԽԵՐԳՈՒԹԻՒՆ

Դիտաւորեալ երաժշտական օրինակները դրի յօդուածիս սկիզբը, քանի որ անոնք են շարադրութեանս հիմքն ու ողնասիւնը, անոնցմէ պիտի ծագին բոլոր միտքերն ու իմաստները:

Ուշադիր նայելով այս օրինակներուն վրայ, կը յառաջանան երկու խաչաձեւող միտքեր: Առաջինը Հայ-Թուրք յարաբերութիւնն է, որուն պատճառով *Գարունը* շարժած է մէկ վայրէն միւսը եւ իւրաքանչիւր վայրի բնաբանէն ստացած իր տարբեր իմաստը: Երկրորդը *Գարունի* շարժումն է գրաւորութենէն (literacy) դէպի բանաւորութիւն (orality) եւ հակառակը, որուն շնորհիւ ստացած է մեծ տինամիքականութիւն: Առաջինն ու երկրորդը կախեալ են իրարմէ իսկ անոնց ներթափանցումը եւ խաչաձեւումը սահմանած է *Գարունի* գոյութիւնը:

Հետեւեալ երեք կէտերուն մէջ պիտի փորձեմ աւելի մօտենալ հարցին.

Ա.-ՀԱՅ-ԹՈՒՐՔ, ԿԱՄ ՃՆՇՈՒՈՂ-ՃՆՇՈՂԻ ՅԱՐԱԲԵՐՈՒԹԻՒՆԸ

ԺԹ.-Ի. դարերու արեւմտահայերուն վրայ Թուրքերուն գործած ճնշումը առաջ բերաւ Հայերուն դիմադրութիւնը: Դիմադրութիւնը ազգայնապաշտութիւն (nationalism) է, կամ ազգայնապաշտութեան տարատեսակ՝ յաճախ բնականօրէն յարձակողական (aggressive): Բայց Թրքական ճնշումը եւս ազգայնապաշտութիւն է՝ ճնշողի տեսանկիւնէն դիտուած: Ճնշողի ազգայնապաշտութիւնը կը յառաջացնէ տիրակալի հոգեբանութեան յատուկ մտածողութիւն, որուն նպատակն է յաւերժ լուսանցքի մէջ ձգել ճնշուող ենթական, այս լուսանցքի սահմանները ետ ու առաջ մղել ըստ իր փոփոխուն շահերուն, եւ ընդհանուր առմամբ արտաքին աշխարհին ցուցադրել իր

բարեացակամութիւնը ճնշուողին նկատմամբ:

Ճնշուողի դիմադրութիւն-ազգայնապաշտութիւնը առիթ կու տայ նոյն ինքը ճնշուողի մտածողութեան նորացումին: Նախապէս բացակայ դիմադրութեան ձեւերու որոնումը եւ գործադրութիւնը կը զուգահեռուի գրական-մշակութային միտքի այլապէս բացակայ ձեւերու եւ ոճերու ստեղծարարութեամբ: Չէ՞ որ Թրքահայ բանաւորութեան ուժեղագոյն երգերէն շատերը կապուած են դիմադրութեան հետ, ինչպէս՝ Զէյթունի, Վանի եւ այլ ապստամբութիւններուն ու հերոսամարտերուն երգերը, այլեւ յեղափոխական երգերուն ամբողջականութիւնը, որոնք բոլորն ալ նոր մտածողութիւն բերին հայ բանաւորութեան (orality) մէջ՝ ըլլայ երաժշտութեան թէ բանաստեղծութեան առումով:

Գրաւորութեան (literacy) մէջ, ԺԹ. դարու Հայկական Զարթօնքի եւ անոր յաջորդող շրջանի արուեստ-գրականութիւնը եւս կը պարփակէ դիմադրողական ազգայնապաշտութեան բազում արտացոլումներ: Զուհաճեանի *Գարունը* (1862) պատմական արդիւնքն է ճնշուողի այս դիմադրութիւն-ազգայնապաշտութեան:

Բայց ասիկա հարցին մէկ երեսն է: Ճնշողը կը նորացնէ ճնշուողի մտածողութիւնը, եւ ճնշուողի մտածողութիւնը, իր կարգին, կ'ազդէ ճնշողի մտածողութեան վրայ: Թուրքերու պարագային, Թուրք մեծամասնական ճնշող մտածողութեան վախը՝ չափէն աւելի ազդուելու հայ փոքրամասնական ճնշուողի մտածողութենէն (չափին սահմանները կը որոշուէր Օսմանեան կառավարութեան կողմէ), առաջիններուն պիտի մղէր ուժի գերագոյն գործադրութեամբ ոչնչացնել ազդեցութիւնը, ուրեմն՝ իրականացնել Եղեռնը, առաջ բերելով հայկական վնասուածքը (trauma): Սակայն ճնշողը յաջողեցա՞ւ արդեօք Եղեռնին շնորհիւ դադրիլ ազդուելէ: *Յաջողեցաւ*, որքան որ Թրքական Հանրապետութեան սահմաններէն ներս իրաւական օրէնքներով եւ բռնադատութիւններով արգիլուեցաւ, յետոյ ժամանակաւորապէս մարեցաւ, հայկական հարցը: *Չյաջողեցաւ*, երբ արտաքին աշխարհի Հայ Եղեռնին նկատմամբ հետըզհետէ աճող հետաքրքրութեան արձագանգները մտան Թուրքիոյ սահմաններէն ներս, յառաջացնելով յուզում ու իրարանցում: *Ձախողեցաւ*, որովհետեւ շատոնց է որ Թուրքիան միջազգային գետնի վրայ նորանոր միջոցներով կը պայքարի Հայ Եղեռնի քաղաքական ճանաչողութեան դէմ, կը պայքարի ի'ր իսկ գործադրած Եղեռնին հետեւանքով կազմուած Հայկական Սփիւռքի չնախատեսուած ազդեցութեան դէմ: Ինչո՞ւ ան պիտի պայքարէր՝ եթէ զերծ ըլլար ազդեցութենէ: Այստեղ արդէն ճնշուողը (Հայը) դարձաւ ճնշող, եւ ճնշողը (Թուրքը)՝ ճնշուող, քանի որ նախայարձակը կամ Եղեռնի քաղաքական իրաւունքին *համար* պայքարողը եղաւ նախկին ճնշուողը, իսկ այդ նախայարձակին դիմադրողը կամ այդ քաղաքական իրաւունքին *դէմ* պայքարողը՝ նախկին ճնշողը:

Հայ-Թրքական ազդեցութիւնն ու ներթափանցումը, անշուշտ, շատ աւելի լայն է ու չերտաւոր: Բայց յիշեալ ուրուագիծը նաեւ ուրուագիծն է *Գարունին*, որ հայ ժողովուրդին նման ապրեցաւ տարբեր վայրեր, գաղթեց մէկ տեղէն միւսը, ամէն անգամ ստանալով յատուկ իմաստ:

Գարունը ճնշող-ճնշուողի փոփոխուն յարաբերութեան մասնակիցն է, անոր զոհը եւ պտուղը:

Բ.-ՏԵՍՈՂԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԱՆՇԱՆՆԵՐԸ ԵՒ ԺԱՄԱՆԱԿԱՒՈՐ ՀՈՍԱՆՔԸ, ԿԱՄ ԳՐԱՒՈՐՈՒԹԻՒԸ ԵՒ ԲԱՆԱՒՈՐՈՒԹԻՒՆԸ

Ի սկզբանէ էր բանաւորութիւնը՝ բանաւոր խօսքը, բանաւոր երաժշտութիւնը:

Ուալթըր Օնկ, բանաւոր-գրաւորի իր հրաշալի ուսումնասիրութեան մէջ կը գրէ. «Գրութիւնը՝ բառին ուղղակի իմաստով, արդի մարդուն մտաւոր գործունէութիւնը ձեւաւորող ու ուժեղացնող այս թեքնոլոճին, կը հանդիսանայ մարդկութեան պատմութեան շատ ուշ զարգացում մը: Հաւանաբար շուրջ 50000 տարի է որ մարդկութիւնը գոյութիւն ունի երկիրի վրայ: Իսկ մեզի յայտնի առաջին ձեռագիրը, կամ իրական գրութիւնը, զարգացած է Միջագետքի մէջ սումարացիներու մօտ, ընդամէնը Ք.Ա. 3500-ին առտենները»[1]:

Գալով երաժշտական գրութեան՝ նոթագրութեան, ամենահին նմոյշները *Կրով բառարանի* հեղինակները կը գտնեն փարաւոններու քանդակներուն վրայ, Ք.Ա. երրորդ հազարամեակին[2], գրութենէն շուրջ մէկ հազարամեակ ետք:

Բանաւորութիւնը շարունակուեցաւ եւ գրաւորութիւնը զարգացաւ: Օնկ. «Բանաւոր մշակոյթները իրապէս արտադրեցին բարձր գեղարուեստական եւ մարդկային արժանիքներով օժտուած ուժեղ եւ գեղեցիկ բերանացի կատարումներ, որոնք այլեւս անկարելի կ'ըլլան անգամ մը որ գրութիւնը տեղ գրաւէ մարդկային հոգեբանութեան մէջ: Այսուհանդերձ, առանց գրութեան, մարդկային գիտակցութիւնը չի կրնար նուաճել իր լիառատ կարողութիւնները, չի կրնար արտադրել ուրիշ գեղեցիկ եւ ազդեցիկ ստեղծագործութիւններ: Այս իմաստով, բանաւորութիւնը կը ցանկայ արտադրել, եւ սահմանուած է արտադրել գրութիւն: Գրաւորութիւնը [...] բացարձակապէս անհրաժեշտ է զարգացնելու ոչ միայն գիտութիւնը, այլեւ պատմութիւնը, փիլիսոփայութիւնը, գրականութեան եւ որեւէ արուեստի բացատրական ըմբռնումը, եւ արդարեւ բացատրելու ինքնին լեզուն (ներառեալ բանաւոր խօսքը): Այսօր աշխարհի մէջ հազիւ թէ մնացած ըլլայ բանաւոր մշակոյթ մը, կամ գերիշխանօրէն բանաւոր մշակոյթ մը, որ ձեւով մը գիտակից չըլլայ ուժերու այն ընդարձակ կառոյցին՝ որ առանց գրաւորութեան կը մնայ ընդմիշտ անմատչելի: Այս գիտակցութիւնը տագնապ մըն է առաջնային բանաւորութեան մէջ արմատացած մարդոց համար, որոնք կրքոտ կերպով կը ձգտին դէպի գրաւորութիւնը բայց որոնք նաեւ քաջ գիտեն թէ գոյութիւն ունեցող գրաւորութեան աշխարհին մէջ մտնել կը նշանակէ ետեւը ձգել աւելի հին բանաւոր աշխարհին մէջ գոյութիւն ունեցող եւ խորապէս սիրուած շատ բաներ: Պէտք է մեռնինք որպէսզի շարունակենք ապրիլ»[3]:

Գալով երաժշտական նոթագրութեան, *Կրով բառարանը* զայն կը սահմանէ այսպէս. «Երաժշտական հնչիւնին տեսողական համազօրը՝ ըլլայ իբրեւ յուշող կամ մտապատկերեալ հնչիւնի արձանագրութիւն, կամ իբրեւ տեսողական հրահանգներու շարք կատարողին համար»[4]:

«Բազմաթիւ Արեւմուտքի երաժիշտներ երաժշտական գործի մը մասին կը մտածեն ոչ թէ երաժշտական հնչիւններու հասկացողութեամբ, այլ՝ երաժշտական ձայնաթերթի [score], այսինքն՝ ոչ իբրեւ լսողական երեւոյթ, այլ իբրեւ տեսողական ներկայացում», կը գրէ Փիթըր Ուինքլըր[5] եւ կ'աւելցնէ.

«Իբրեւ հնչիւն, երաժշտութիւնը գոյութիւն ունի ժամանակաւոր հոսանքի մէջ, արդարեւ, ան կրնայ գոյութիւն ունենալ միայն *շնորհիւ* այդ ժամանակաւոր հոսանքին, ուստի կրնայ ընկալուիլ միայն այս հոսանքին մէջ [...]:

«Նոթագրութիւնը [notation] մեզի թոյլ կու տայ շրջանցել երաժշտութեան վաղանցիկութիւնը: Անոր նպատակն է չէզոքացնել ժամանակը, *սպաննել* ժամանակը: Երբ երաժշտութիւնը կը գրենք թուղթի վրայ, երաժշտական հնչիւնը կը ներկայացնենք տեսողական խորհրդանշաններու յաջորդականութեան մը միջոցներով, զորս կ'ըմբռնենք ժամանակաւոր հոսանքէն անկախ»[6]:

Բայց, վերջապէս, «[ո]չ մէկ երաժշտական մշակոյթ, ոչ նոյնիսկ եւրոպական դասական երաժշտութիւնը, կախեալ է սոսկ նոթագրութեան վրայ. ի վերջոյ, երաժիշտները կը սորվին նախ եւ առաջ ունկնդրելով եւ կատարելով»[7]:

Այսօր, արեւմտեան «դասական» երաժշտութեան[8] գոյութիւնը անկարելի է առանց «տեսողական» հանգամանքին: Արեւմտեան «երաժշտահան» եւ «ստեղծագործութիւն» հասկացութիւններուն համեմատական ենթակայացումին եւ ինքնուրոյնացումին հետեւանքով, ժամանակի «չէզոքացում»-ը եւ «սպանութիւն»-ը դարձան աւելի ու աւելի հրամայական: Ժամանակաւոր հոսանքէն անկախանալով, թուղթին յանձնուած նոթագրութիւնը՝ տեսողականութիւնը, երաժշտահանին համար դարձաւ մնալու եւ տարածուելու միջոց, իր ենթակայութիւնը ուժեղացնելու գործիք:

Միւս կողմէն, անսովոր չեն ներթափանցումները նոթագրութեան եւ բանաւորին միջեւ: Մասնաւորապէս փոլքլորն ու եկեղեցական բանաւոր երաժշտութիւնը նոթագրութեան վերածելու փորձերը ընդունուած երեւոյթներ են: Բայց նաեւ երբեմն, նոթագրուած ստեղծագործութիւն մը, կամ աւելի ճիշդ՝ անոր մեղեդին, կ'ունենայ այնքան լայն տարածում, որ ժողովուրդը բնական պահանջ կը զգայ զայն անընդհատ երգել ու կատարել՝ մատչելի ամենատարբեր կատարողական կազմերով, այսպէս նոթագրուածը անցընելով բանաւորի չարքը:

Գարունը գրաւորութեան ծնունդն է: Ան շուտով կ'անցնի բանաւորութեան գիրկը, ապրելով գրաւոր/բանաւոր կեանք մը: Հայ կեանքին մէջ բանաւոր արուեստի ստիճանական տկարացումին պատճառով, ան այսօր կը մնայ բացառապէս իբրեւ գրաւոր արտադրութիւն:

Գ.-ԽԱՉԱՁԵՒՈՒՄ

Հայ/Թուրք եւ գրաւոր/բանաւոր երկուութիւնները կը խաչաձեւեն ու կը ներթափանցեն իրար, որով արդէն կարելի է խօսիլ հայ-Թուրք/գրաւոր-բանաւոր կրնակի երկուութեան մը մասին:

Յօդուածս հիմնուած է այս բարդ խաչաձեւում-ներթափանցումին վրայ: *Գարունի* ամբողջ ուղեգրութիւնը մարմնացումն ու արտացոլումն է այս անհանգիստ յարաբերութեան յարաճուն ու մշտանորոգ փոփոխութիւններուն:

ԳԱՐՈՒՆԸ՝ ԻԲՐԵՒ ԵՒՐՈՊԱԿԱՆ ՆՈԹԱԳՐՈՒԹԵԱՄԲ ԳՐՈՒԱԾ ԵՒ ՏՊԱԳՐՈՒԱԾ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹԻՒՆ

Գարունին ուղեգրութիւնը կը սկսի 1862-ին, երբ ան եւրոպական նոթագրութեամբ կը տպագրուի Պոլսոյ *Քնար Հայկական* երաժշտական հանդէսին մէջ[9] (օր. 1) (այսուհետեւ՝ զայն պայմանականօրէն պիտի անուանեմ «1862-ի տարբերակ» կամ

«Զուհաճեանի տարբերակ»):

Տպագրութիւնը կատարուած է երաժշտահանի խմբագրած հանդէսին մէջ (*Քնար Հայկական*), հետեւաբար ան «վաւերական» է: Զուհաճեան երբեք չի վերահրատարակեր զայն, երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի Զուհաճեանի Դիւանին մէջ չկան անոր ինքնագիր ձեռագիրները, որով 1862-ի տպագրութիւնը կը մնայ միակ «վաւերական»-ը:

«Ստեղծագործութիւն», «երաժշտահան» հասկացութիւնները հայ եւ օսմանեան երաժշտութեան մէջ նոր երեւոյթներ են՝ համեմատած Արեւմուտքին: «Նրա [իմա՝ Զուհաճեանի, Հ. Ա.] առաքելութեամբ [հայ] ժողովրդի բազմադարեան պատմութեան մէջ մտաւ «հայ կոմպոզիտոր» հասկացութիւնը», իրաւացիօրէն դիտել կու տան Մ. Յարութիւնեան եւ Ա. Բարսամեան[10]: Աւելի ընդհանրացնելով, «հայ կոմպոզիտոր»-ի փոխարէն պիտի ըսէի լոկ «կոմպոզիտոր»:

Ուրեմն, 1862-ին, *Գարունը* կը ներկայանայ տեսողական հրահանգներու կերպով՝ ընդդէմ ժամանակաւոր հոսանքին, կամ՝ ընթանալու դէպի այդ նոյն ժամանակաւոր հոսանքը:

Բայց նաեւ ան կը ներկայանայ իբրեւ *տպագիր* ստեղծագործութիւն: ԺԹ. դարու երկրորդ կէսին, երաժշտական նոթագրական (մասնաւորապէս՝ եւրոպական նոթագրական) տպագրութիւնը սկսած էր դանդաղօրէն մուտք գործել Թուրքիա:

Ուալթըր Օնկ ցոյց կու տայ տպագիր նիւթին տարբերութիւնը ձեռագիրէն: Թէեւ իր հետազօտութեան նիւթը միշտ գրական ասպարէզն է՝ որ կապուած է բառի հետ, միեւնոյնն է, դրոյթները նոյնութեամբ կրնան վերագրուիլ նաեւ երաժշտութեան. «Վերջին հաշուով, [...] տպագրութիւնը՝ միտքի եւ արտայայտութեան աշխարհի դանդաղկոտ լսողական տիրապետութիւնը կը փոխարինէ տեսողական տիրապետութեամբ, որուն սկզբնաւորութիւնը գրութիւնն էր, բայց որ չէր կրնար աճիլ լոկ գրութեան աջակցութեամբ: Տպագրութիւնը բառերը տարածութեան մէջ կը տեղադրէ աւելի յամառօրէն քան երբեւէ գրութիւնը ըրած ըլլար: Գրութիւնը բառերը կը փոխադրէ հնչիւնի աշխարհէն դէպի տեսողական տարածութեան աշխարհը, իսկ տպագրութիւնը այս տարածութեան մէջ բառերը կ'անշարժացնէ յատուկ դիրքերու մէջ: Դիրքի վերահսկողութիւնը ամէն ինչ է տպագրութեան մէջ»[11]: Օնկ կ'եզրակացնէ. «Տպագրութեան ազդեցութիւնը միտքի եւ ոճի վրայ տակաւին պէտք է ըստ արժանուոյն գնահատել»[12]: Կը հասկնանք՝ թէ տպագրութեան ազդեցութիւնը գիտակցուած է, բայց տակաւին կարօտ է նոր գնահատութեան:

Տպագրութիւնը ուժ է՝ արտադրիչ, առաջատար: Տպագրուած գործ մը իր ազդեցութիւնը կը տարածէ ժամանակի եւ տարածութեան վրայ, անոր հեղինակին կու տայ կայունութիւն, ինքնուրոյնութիւն: Հեղինակ-գործը կը դառնայ մաքնիսացուած կեդրոն մը:

Բնական է՝ որ այս ծիրին մէջ մտնէ 1862-ին տպագրուած *Գարունը*: Վերջինս, շնորհիւ տպագրուած վիճակին, դարձաւ հանրածանօթ, մեներգիչները կատարեցին, երաժշտահանները վերամշակեցին եւ երաժշտագէտները վերլուծեցին զայն, Զուհաճեան անունը դարձաւ կեդրոն:

Գարունի նոթագրութիւնն ու տպագրութիւնը, ինչպէս ամբողջ *Քնար Հայկականը*, սերտօրէն կապուած է Ազգային Սահմանադրութեան հետ: Վերջինս Պոլսահայ Ազգային Ժողովին կողմէ ընդունուած է 1860-ին եւ Սուլթանին կողմէ վաւերացուած

1863-ին։ Դրական յուզումները այնքան ուժեղ էին, որ արեւմտահայութիւնը չսպասելով սուլթանական վաւերացումին, 1860-էն սկսեալ ապրեցաւ խանդավառութեան եւ ոգեւորումի ազդեցիկ, թէեւ կարճատեւ, կեանք մը։ Այս հոսանքին մէջ մտաւ, կամ այս հոսանքով կլանուեցաւ *Քնար հայկականը*։ Ազգային Սահմանադրութեան գաղափարին մէջ արեւմտահայութիւնը եւ պոլսահայութիւնը տեսաւ կորսուած հայրենիքի մը փոխհատուցումը կամ արտացոլումը։ Կորսուած առարկային գոյութիւնը եւ անոր յայտնութիւնը (կամ յայտնութեան գաղափարը, կամ յայտնութեան փափաքը) որոշիչ դեր խաղացին Ազգային Սահմանադրութեան յաջորդող արեւմտահայ միտքին մէջ։

Կորուստ/յայտնութիւնը պիտի յառաջացնէր երկակի հակադրութիւն։ Արդարեւ, այս հակադրութիւնը ոչ մէկ կերպ բացարձակ էր, ինչպէս բացարձակ չեն դարաւոր երկակիութիւնները։ Յետկառուցուածքապաշտութիւնը (poststructuralism) բացատրող իր գիրքին մէջ, Քաթրին Պելսի ներկայացնելով այս դպրոցի մտածողութեան կարեւոր մէկ արտայայտութեան՝ տարրակազմութեան (deconstruction) մասին Ժաք Տերիտայի միտքերը, կը գրէ. «Տերիտա կը քննարկէ՝ թէ Արեւմտեան մշակոյթը հիմնուած է երկակի հակադրութիւններու վրայ։ Այս առումով կառուցուածքապաշտները [structuralist] ժառանգորդներն էին 25 դարու մտածողութեան։ Աւելին. այս հակադրութիւնները յաճախ ստորակարգային են։ Մէկ եզրը բարձր արժէքաւորուած է, միւսը համարուած է կարիքաւոր»[13]։ Օրինակ՝ խօսակցութիւնն ու գրութիւնը, ներկայութիւնն ու բացակայութիւնը, նմանութիւնն ու տարբերութիւնը, լիութիւնն ու դատարկութիւնը, իմաստն ու անիմաստը, տիրապետութիւնն ու հպատակութիւնը, կեանքն ու մահը։ Տերիտա դիտել կու տայ՝ որ իւրաքանչիւր պարագային, առաջին եզրը դասականօրէն կ'ընկալուի իբրեւ բնօրինակ, վաւերական եւ գերադաս, մինչ երկրորդը կը նկատուի երկրորդական, ածանցեալ[14]։ Պելսի կը շարունակէ Տերիտայի իր մեկնաբանութիւնը. «Բայց այս եզրերը երբեք չեն կրնար պահել այն հակաթէզը որմէ կախեալ են։ Իւրաքանչիւրին իմաստը կախում ունի միւսի հետքերէն՝ որ տուն կու տայ իր սահմանումին»[15]։ Տերիտա համաձայն չէ առաջինը անպայմանօրէն գերադաս սեպել երկրորդէն, բայց նպատակ չունի նաեւ շրջել նուիրագործուած դրութիւնը։ Տերիտայի նպատակն է ցոյց տալ՝ որ առաջինը զերծ չէ երկրորդին վերագրուող բացասական յատկանիշներէն[16]։

Գարունը հիմնուած է երկակի հակադրութեան վրայ։ Բանաստեղծութեան չորս տուներուն առաջին երեքը կորսուած հայրենիքի մասին են, վերջինը՝ գտնուած։ Երաժշտութիւնը բաժնուած է հաւասար փոքրալար-մեծալար (minor-major) մասերու, քիչ մը տարբեր բանաստեղծութեան բաժանումէն։ Այս երկակիութեան մէջ, գտնուածն ու կորսուածը, կամ միեւնոյնն է՝ հայրենիքն ու ոչ-հայրենիքը, ներկան ու բացական, մեծալարն ու փոքրալարը, դասականօրէն պիտի ներկայացուին առաջինին գերադասութեամբ։ Բայց, ինչպէս Տերիտա պիտի չեշտէր, երկուքին յարաբերութիւն-հակադրութիւնը այնքան ալ պարզ չէ։ Ի՞նչ գոյութիւն-հայրենիքի մասին է ակնարկուածը բանաստեղծութեան վերջին տան մէջ։ Արդեօք Արեւմտահայաստա՞նն է՝ որուն ծնունդն են բանաստեղծն ու երաժշտահանը, Արեւելահայաստա՞նը, թէ՞ Ազգային Սահմանադրութեան խորհրդապաշտական ներկայացումը իբրեւ հայրենիք[17]։ Իսկ չէ՞ որ այս հայրենիքի բազմաբնոյթ գոյութիւնն ինքնին արդիւնքն է հայրենիքին նոյնքան բազմաբնոյթ բացակայութեան, եւ այս վերջինն է որ առաջինին տուած է իր գոյնն ու կողմնորոշումը։

Զմոռնանք նաեւ կէտ մը: Հայկական հողերուն մշտական գրաւումը Թուրքերուն կողմէ, ընիկ հայերուն համար պիտի յառաջացնէր տնազրկութիւն սեփական հողի վրայ կացութիւնը: Հայը պիտի դառնար պանդուխտ իր իսկ հողին վրայ, սփիւռք՝ առանց տեղաշարժուելու: Եւ այս հակասական կացութիւնը պատճառ պիտի ըլլար հայրենիք բառի մեկնաբանութեան բազմիմաստութեան:

Մէկ կողմ ձգելով այս բազմիմաստութիւնը, 1860-ականներու սկիզբի խանդավառ արեւմտահայութեան համար գերիշխողը դրականն էր, այսինքն՝ *Գարուն*ին չորրորդ տան մէջ արտայայտուած հայրենիքին գոյութիւնը, որ, ինչպէս Տերիտա պիտի ընդունէր, արդիւնքն էր բացակայի, այսինքն՝ առաջին երեք տուներու կորսուած ու դեռ չգտնուած հայրենիքի, ներթափանցումին:

Դրական-հաստատականին գերակշռութիւնը 1862-ի այս երկակիութեան մէջ ունէր նաեւ ուրիշ նախադրեալ մը: Անիկա տպագրութեան հանգամանքն էր: Վերը յիշեցի տպագրութեան դրական յատկութիւններուն մասին իբրեւ ուժ, գոյութիւն, ներկայութիւն, հեղինակութիւն: Այս յատկութիւնները կրնան նրբերանգուիլ ըստ տարբեր բնաբաններու, բայց 1862-ին՝ *Քնար Հայկական*ի պարագային, ունէին առաւելագոյն կարողութիւն: Այս առաւելագոյն կարողութիւնը առնչութեան եզրեր պիտի յառաջացնէր *Գարուն*ի հայրենիքի *հաստատում*ին հետ:

ԳԱՐՈՒՆԸ՝ ԻԲՐԵՒ ԲԱՆԱՒՈՐ ԱՒԱՆԴՈՒԹԻՒՆ

*Գարուն*ը չատ չուտով դարձաւ բանաւոր, անոր միաձայն մեղեդին տարածուեցաւ հայ քաղաքին մէջ:

Բանաւոր *Գարուն*ը քաղաքային է: Ի՞նչ բան է քաղաքը: Քաղաք հասկացութիւնը ընդհանրապէս կ'ընկալենք իբրեւ հակադրութիւն գիւղին: Բայց քաղաքն ինքնին հանրագումարն է զանազան բաժանումներու: Հայկական քաղաքային համայնք մը կամ քաղաք մը կարելի է դիտել զանազան անկիւններէ.

1.-Ընկերային-տնտեսական. Քարլ Մարքս ընկերութիւնն ընդհանրապէս (քաղաք թէ գիւղ) բաժնած է վեց անհաւասար դասակարգերու՝ պուրժուա, փրոլեթարիա, հողատէր, փոքր պուրժուա կամ միջին դասակարգ, ստորին (ապադասակարգային) փրոլեթարիա (lumpenproletariat), եւ գիւղացիութիւն ու ազարակատէրեր[18]: Բացի վերջինէն, միւս բոլորը կը վերաբերին նաեւ քաղաքին:

2.-Գրագիտութիւն. կարելի է բաժնել՝ ոչ-գրագէտ, կիսագրագէտ եւ գրագէտ: Ոչ-գրագիտութիւնը գրեթէ վերացած է Ի. դարու հայ քաղաքին մէջ:

3.-Սեռ. արական, իգական, միասեռական:

4.-Կրօնք. լուսաւորչական, կաթողիկէ, աւետարանական, իսլամացած հայեր:

5.-Արեւելք-արեւմուտք. արեւելեան, արեւմտեան, հակա-արեւելեան, հակա-արեւմտեան, խառն ազդեցութիւններ:

Կը նշանակէ՝ որ քաղաքը չարժուն երեւոյթ մըն է, որով չարժուն պիտի ըլլայ նաեւ այնտեղ մաս կազմող արուեստի արտադրութիւնը: *Գարուն*ը՝ ինչպէս միւս քաղաքային երգերը, արդիւնքը պիտի ըլլար այս բոլորի ներթափանցումին: Քաղաքները եւ հայկական համայնքները բանաւոր *Գարուն*ին պիտի տային տարբեր բնաբաններ:

Իւրաքանչիւր հայկական գաղութ տարբեր է միւսէն, աշխարհի իւրաքանչիւր

քաղաք տարբեր է միւսէն, որով իւրաքանչիւր գաղութ-քաղաք պիտի ունենար *Գարունը* հիւրընկալելու իր սեփական պատճառը: Այսպէս, *Գարունը* մարմնացումը պիտի ըլլար գաղութ-գաղութ եւ գաղութ-հայրենիք յարաբերութիւններուն, իրենց բարդ, հակասական ու երբեմն իրարամերժ առնչութիւններով: Բայց նաեւ անիկա կորսուած ինքնութիւն մը չէր ներկայացներ, քանի որ կային միաւորող տարրերը՝ հայերէն բառերը, հայրենիքի մը գաղափարը, եւ ինչու չէ նաեւ հայերէն-հայկական երգի ըմբռնումը՝ հոգ չէ թէ իր վերացական ընկալումով, ճիշդ այնպէս ինչպէս հայկական ինքնութիւնը կազմող տարրեր՝ գրաբար լեզուն, հին պատմութիւնը, եւլն., կ'ընդունուին իբրեւ միաւորող հանգամանքներ: Հատուածուած միութի՞ւն, թէ միացած հատուածութիւն: Կախում ունի ինչպէս կարելի է ընկալել հայութեան գոյութիւնը աշխարհով մէկ: Հատուածուած միութեան պարագային կը շեշտադրուի *միութիւնը*, միացած հատուածութեան պարագային՝ *հատուածութիւնը*: Առաջինը կը խտանայ վերջին տարիներու Հայաստանի կառավարութեան առաջ քաշած «մէկ ազգ, մէկ մշակոյթ» նշանաբանին մէջ: Տարօրինակօրէն, կազմելու համար այդ «մէկ»-ը, կը նշանակէ նախ եւ առաջ ընդունիլ որ կայ աւելի քան մէկ ազգ եւ մշակոյթ: Բայց այս պարագային կարեւորը «մէկ»-ն է եւ ոչ թէ նշանաբանին ետեւ թաքնուած «աւելի»-ն: Երկրորդի՝ միացած հատուածութեան մասին, շատ աւելի քիչ է խօսուած, քանի որ հայութիւնը բարոյապէս մերժած է տեսնել ու մակերես հանել տարբերութիւններուն ցաւ պատճառող իրականութիւնը:

Հայերուն եւ անոնց ազգային ինքնութեան մասին 2005-ին հրատարակուած անգլերէն հրաշալի ուսումնասիրութեան մէջ, ուր գիտական յօդուածներով ելոյթ կ'ունենան հոյլ մը հայ եւ օտար մասնագէտներ (Էտմունտ Հերցիկ, Ճէյմս Ռասըլ, Պօղոս Լեւոն Զէքիյեան, Արամ Արքուն, Ռիչըրտ Յովհաննիսեան, Ռոնըլտ Սիւնի, Սիւզան Փաթթի, Մարինա Քիւրքճեան, Մարք Գրիգորեան, Աստղիկ Միրզախանեան եւ Ռազմիկ Փանոսեան), Ռազմիկ Փանոսեան գլուխ մը ստորագրած է հայրենիք-սփիւռք յարաբերութեան մասին[19]: Ան թուելէ ետք Լեւոն Տէր-Պետրոսեանի եւ Ռոբերտ Քոչարեանի շրջաններու հայրենիք-սփիւռք կապերուն անհամերաշխ ու անհաւասարակշիռ ընթացքը, կ'աւելցնէ. «Հայրենիքի եւ սփիւռքի միջեւ եղած տարբերութիւնները շատ աւելի խոր են քան քաղաքական անհամաձայնութիւնները: Աւելի ճիշդ, անոնց խոր պատմական հիմքերը կը գտնուին ԺԹ. դարուն, երբ հայկական հաւաքական ինքնութիւնը ազգագրա-կրօնական զգացողութեան պատկանելութենէն անցաւ դէպի արդի ազգութիւնը: Անոնք երկու զուգահեռ ուղղութիւններ էին այս ընթացքին մէջ, որ ընդհանրապէս կը յիշատակուի իբրեւ ազգային «զարթօնք»-ի շրջան: Բաժանումը հայրենիքի եւ սփիւռքի միջեւ կարելի է վերագրել այս զարգացումներուն. մէկ կողմէն՝ կար արեւմտեան ուղղութիւնը, հիմնուած Պոլսոյ (Իսթանպուլ) եւ Արեւմտեան Եւրոպայի սփիւռքեան կեդրոններուն մէջ, միւս կողմէն՝ արեւելեան ուղղութիւնը, հիմնուած Թիֆլիսի (Թբիլիսի) եւ Ռուսական Կայսրութեան եւ Արեւելեան Եւրոպայի սփիւռքեան կեդրոններուն մէջ»[20]: Իսկ «1915-ի Եղեռնէն եւ Օսմանեան Կայսրութիւն/Թուրքիայէն հայերու պարպումէն ետք, հայկական ինքնութեան արեւմտեան կէտը կը տարածուի սփիւռքի մէջ»[21]: Նշելով՝ որ սփիւռքի մէջ կը տարածուի «հայկական ինքնութիւն»-ը (կամ՝ անոր արեւմտեան կողմը), Փանոսեան յստակօրէն ըսել կ'ուզէ՝ որ սփիւռքի միջեւ եւս կը զարգանան տարբերութիւնները: Թէեւ, ի վերջոյ, «[հ]ակառակ խոր բաժանումներուն, տարբերութիւններուն եւ մրցակ-

ցող ինքնութիւններուն, միեւնոյն ազգին պատկանելու զգացողութիւն մը, այսինքն՝ ըլլալ կամ զգալ Հայ, տակաւին կը տիրէ»[22]: Միացած Հատուածութիւն, անկասկած:

Հայ արուեստը եւ անոր մեկնաբանները իրենց գործողութիւններով կը Հաստատեն միացած Հատուածութիւնը: Օրինակ, Հայ եկեղեցական երաժշտութեան բանաւոր աւանդութեան ինքնուրոյն դպրոցներուն գոյութիւնը՝ Պոլիս, Էջմիածին, Նոր Ջուղա, Երուսաղէմ, Մխիթարեաններ, եւ այս դպրոցներուն ընդունումը եկեղեցագէտներուն կողմէ, կը նշանակէ ընդունումը Հայ ինքնութեան Հատուածութեան: Անխուսափելի ընդունումը, օրինակ, եգիպտաՀայու, ֆրանսաՀայու, ամերիկաՀայու գոյութեան եւ անոնց իւրաքանչիւրին նուիրուած պատմական թէ մշակութային առանձին ուսումնասիրութիւնները, նոյնպէս միացած Հատուածութեան Հռչակումն է: Հակասականօրէն, սակայն, Հայ մտաւորականութիւնը յաճախ խուսափած է Հատուածութեան մասին բացէ ի բաց արտայայտուելէ:

*Գարուն*ին գոյութիւնը եւ տարբերութիւնը կարելի է ուրուագծել Հետեւեալ քաղաքներուն եւ տարածական շրջաններուն մէջ.

Ա.-ՊՈԼԻՍ ԵՒ ԱՐԵՒՄՏԱՀԱՅԱՍՏԱՆ

Ի՞նչ փաստ կայ՝ որ *Գարունը* Պոլսոյ մէջ անցած էր բանաւորութեան: ՊոլսաՀայ մամուլը այս նիւթին շուրջ լռութիւն կը պաՀպանէ: Հայկական ընդՀանուր մամուլը՝ իր գոյութեան ողջ տեւողութեան, եղած է ընտրելապաշտ (elitist): Մինչեւ այսօր, Հայ մամուլին մէջ կը բացակայի ժողովուրդի առօրեան, ամենօրեայ կենցաղը, տեղական բարքերը եւ կենդանի մտածելակերպը, ալ ուր մնաց խօսիլ բանաւորութեան մասին: Մամուլը Հետաքրքրուած է Հայութիւնը ներկայացնել Հիմնարկներու ընդմէջէն՝ կուսակցական եւ կուսակցականամէտ ակումբներու եւ կազմակերպութիւններու գործունէութիւնները, անոնց սարքած ձեռնարկները եւ նուագաՀանդէսները, անոնց Հրաւիրած երաժիշտները, անոնց կազմած երաժշտական խումբերը: Ժողովրդական լայն խաւերու սիրած եղանակներուն, անձնական Հաւաքոյթներու եւ սալոններու մէջ Հնչած երաժշտութեան, ամենօրեայ խօսակցութեան նիւթ դարձած երգերուն մասին լռած է ու տակաւին կը լռէ Հայ մամուլը: Բայց ասիկա նաեւ ոչ միայն Հայկական երեւոյթ է: Մամուլ Հասկացութիւնն ինքնին կապուած է գիր-գրականութեան Հետ, դայն կենդանի պաՀող թղթակիցներն ու յօդուածագիրները «ուսում» ստացած գրողներ են, որով բնական է որ ներկայացնէին խաւի մը մտաՀոգութիւնները: Բանաւոր ժողովուրդը՝ «ոչ-գրագէտ» (illiterate), մամուլով Հանդէս գալու ոչ կարելիութիւն եւ ոչ ալ մանաւանդ գիտակցութիւն կամ պաՀանջ ունի: Ուրիշ Հարց, թէ Հայկական եւ արեւմտեան մամուլին միջեւ այս առումով կան աստիճանային տարբերութիւններ, Հայկականը զգալի չափով նուազ մօտ ըլլալով ժողովուրդին քան արեւմտեանը[23]:

Եթէ անցեալի բանաւոր աւանդութիւն մը այսօր դադրած է գոյութիւն ունենալէ, եւ եթէ այս բանաւորութիւնը «գրագէտ» եւ «ուսեալ» անՀատներու կողմէ չէ արձանագրուած մամուլին կամ առանձին Հրատարակութիւններու մէջ, ուրեմն, անոր գոյութիւնը պէտք է փնտռել գրութիւններու ենթաբնագիրներուն մէջ, կամ պարզապէս անտիպ, արչիւային այնպիսի նիւթերու մէջ՝ որոնք կը ներկայացնեն ժողովուրդի մը բնական արտայայտութիւնները եւ որոնց տպագրութեան դժուար Համաձայնէին ընտրելապաշտները:

*Գարուն*ի գոյութիւնը ԺԹ. դարու պոլսական բանաւոր աւանդութեան մէջ

կարելի է գտնել քանի մը դրսեւորումներու մէջ.

1.-1914-ին Պոլսոյ մէջ տպագրած իր գիրքին մէջ, Ա. Պիպէռճեան կը գրէ.

«[...] Պէշիկթաշլեան, Պոլսոյ մէջ ոչ մի տեղ կրցաւ գտնել եւրոպական երաժշտութիւնը սիրողներ [...]:

«Ուստի, առաջին գործը եղաւ երգեր յօրինել, հայրենասիրական, սիրային, ընտանեկան անմեղ ու զուարթ երգեր, որոնք շուտով տարածուեցան, բերնէ բերան, իր ծանօթ ընտանիքներուն մէջ. այս երգերուն եղանակներէն ոմանք յօրինած էին Չուխաճեան եւ իր ընկերը՝ Երանեան, եւ երբեմն ալ Պէշիկթաշլեան եւրոպական նշանաւոր օբերաներու սիրուն եղանակներուն վրայ հայերէն երգեր կը յարմարցնէր եւ զանոնք կը հաղորդէր ժողովուրդին, որոնք անմիջապէս կը սորվէին ու զմայլանօք կ'երգէին ամենուրեք»[24]:

Քիչ մը վարը Պիպէռճեան աւելի որոշիչ է. «*Գարուն*ը զմայլելի եղանակաւ երգ մ'է միանգամայն, որ այնչափ շնորհալի ու դաշնակաւոր կը հնչէ ու եղած է հայ ժողովուրդին ամէնէն սիրելի երգը»[25]:

Ա. Չօպանեան ԺԹ. դարու երկրորդ կէսի պոլսական կեանքի աշխոյժ մասնակից մըն էր: Փարիզ հաստատուելէն ետք, 1907-ին կը հրատարակէ Պէշիկթաշլեանին նուիրուած գիրք մը, ուր կը գրէ.

«Պոլիս հասնելէն [իմա՝ 1845-էն, Հ. Ա.] գրեթէ անմիջապէս յետոյ՝ իր [իմա՝ Պէշիկթաշլեանի, Հ. Ա.] առաջին գործերէն մին եղաւ, - գործ զոր մինչեւ իր կեանքին վերջը շարունակեց, - շարադրել հայերէն երգեր եւ անոնց յարմարցնելով եւրոպական սիրուն եղանակներ՝ տարածել իրեն ծանօթ շրջանակներուն մէջ. իր բանաստեղծութեանց գրեթէ կէսը երգերէ կը բաղկանայ: [...] Պէշիկթաշլեան երաժշտագէտ չէր բառին բուն նշանակութեամբ, բայց քիչ մը ծանօթութիւն ունէր երաժշտութեան եւ մանաւանդ ականջ ունէր, շատ մը օփերայի կտորներ ու երգեր գոց գիտէր. երբեմն եւրոպական եղանակներ յարմարցուցած է իր խօսքերուն, երբեմն ալ բարեկամ երաժշտագէտներէ խնդրած է եղանակ մը յօրինել իր այս կամ այն երգին համար. զոր օրինակ, *Գարուն*ին եղանակը շարադրած է Տիգրան Չուխաճեան, *Դու զով խնդրես*ին եղանակը՝ Օր. Սրբուհի Վահանեան, որ լաւ դաշնակահար ու քաջ երաժշտագէտ էր. բայց իր կարգ մը երգերու եղանակը՝ Պէշիկթաշլեան ինքն իսկ յղացած է, բարեկամ երաժիշտի մը զայն կոկել ու կանոնաւորել տալով [...]:

«Այդ երգերը մեծ սիրով ու խանդավառութեամբ ընդունուեցան ու տարածուեցան ոչ միայն Պէշիկթաշլեանի ծանօթ ընտանիքներուն մէջ՝ ուր զանոնք երգելը ամենաքաղցր սովորութիւն մը դարձած էր, այլ եւ Պոլսոյ բոլոր թաղերուն շրջանն ըրին, սոսկական ինչպէս ընկերական հաւաքմանց մէջ հնչեցին, ազգային իր մը դարձան՝ ինչպէս ինքն իսկ բանաստեղծը կը բաղձար»[26]:

Պիպէռճեանի եւ Չօպանեանի տեղեկութիւնները ցոյց կու տան՝ թէ ինչպէս Պէշիկթաշլեանի եղանակաւորուած բանաստեղծութիւնները, ներառեալ Չուհաճեանի *Գարուն*ը, բերնէ բերան տարածուեցան, ժողովուրդը զանոնք զմայլանքով երգեց Պոլսոյ թաղերու ընտանեկան եւ ընկերային հաւաքոյթներու մէջ: Խօսքը, անշուշտ, բանաւոր աւանդութեան մասին է:

2.-1919-ին Պոլսոյ մէջ կը տպագրուի *Գարուն*ը երգի եւ դաշնակի համար (օր. 6), ուր դաշնակի նուագամասը Վարդան Սարգսեանի կողմէ կատարուած բոլորովին նոր շարադրութիւն մըն էր՝ որ ոչ մէկ կապ ունէր 1862-ի տարբերակին հետ: Ասոր մասին

աւելի մանրամասն պիտի անդրադառնամ ստորեւ: Այստեղ կարեւորն այն է՝ որ մեղեդին զգալի տարբերութիւններ ունի *Քնար Հայկականէն*: Դժուար է համոզուիլ՝ որ Սարգսեան ձեռքի տակ ունեցած ըլլար *Քնար Հայկականը*, այլապէս ան այսքան էական ու աչքառու փոփոխութիւններ պիտի չկրնար մուծել մեղեդիին մէջ: Հաւանաբար, Սարգսեան ընդունած է բանաւոր աւանդութեամբ հասած մեղեդի մը:

3.-*Գարունը* իբրեւ բանաւորութիւն չուտով պիտի անցնէր Արեւելահայաստան (*տե՛ս* յաջորդ ենթագլուխը): Ես անձամբ չեմ կրնար երեւակայել՝ որ *Գարունը* այնտեղ կրնար ունենալ բանաւոր կեանք, առանց որ իր ծննդավայրին՝ Պոլսոյ մէջ, ան նոյնպէս ըլլար բանաւոր:

Կը ծագի կարեւոր հարց մը: Ինչո՞ւ *Գարունը* Պոլսոյ մէջ պիտի դառնար բանաւոր: Քանի մը կէտեր կրնան որոշ բացատրութիւն մը տալ.

1.-*Գարունին* ժամանակակից պոլսահայ (եւ ընդհանրապէս պոլսական) միջավայրին մէջ բանաւոր աւանդութիւնը խիստ ուժեղ էր: Տարբեր ազգութիւններու (Թուրք, Հայ, յոյն, Հրեայ) քաղաքային, աւանդական, փոլքլորիք եւ եկեղեցական երաժշտութիւնները կը կազմէին պոլսական միջավայրի եւ մտածելակերպի առաղձը: Բայց նաեւ ԺԹ. դարու առաջին կէսէն սկսեալ Պոլսոյ մէջ կ'արմատաւորուէր արեւմտեան «դասական»-ը եւ կը կազմաւորուէր «երաժշտահան» հասկացութիւնը: Արդարեւ, արեւմտեանը տակաւին երկար ճամբայ պէտք է անցնէր մինչեւ հիմնարկացուէր (institutionalized) եւ դառնար ինքնուրոյն ու ինքնակեաց բնագաւառ մը Աթաթուրքի արեւմտականացումի քաղաքականութեան ժամանակ: Պոլսահայ երաժշտութիւնը բացառութիւն չէր կազմէր:

Մինչեւ Թուրքիոյ Հանրապետութիւնը, Պոլսոյ մէջ՝ ի տարբերութիւն արեւմտեան աշխարհէն, չստեղծուեցան դասակարգային խմբաւորումներ դասական-նոթագրուածի եւ բանաւորի միջեւ, այս պարագային՝ արեւմտեանի եւ արեւելեանի միջեւ, քանի որ տիրողը, տարածուածը օսմանեան բանաւոր-արեւելքն էր:

Բայց քանի որ երաժշտական գրաւորութիւնը ինքնավստահ քայլերով մուտք կը գործէր Պոլիս, բնական է որ տեղի ունենային բանավէճեր գրաւորութեան եւ բանաւորութեան ջատագովներուն միջեւ: Հաւանաբար, ասոր լաւագոյն ապացոյցն է ԺԹ. դարավերջին կատարուած մամուլի բանավէճը Յովհաննէս Աճէմեանի, եւ Արիստակէս Հիսարլեանի ու Աւետիս Կէզիւրեանի միջեւ[27]: Բանավէճը կ'ընդունի երկու երաժշտական խմբաւորումներու գոյութիւնը, գրաւորութիւնը՝ մարմնաւորուած արեւմըտեան դասականին մէջ, եւ բանաւորութիւնը՝ մարմնաւորուած հայկական եկեղեցականին մէջ: Բանավիճողները գրաւորութեան եւ բանաւորութեան ուղղակի գաղափարները չեն արտայայտեր, այլ կը գործածեն անոնց փոխանորդները՝ արեւմտեան եւ արեւելեան, կամ արեւմտեան եւ հայ եկեղեցական: Ասիկա համապատասխան է Ուալթըր Օնկի հեղինակաւոր կարծիքին՝ թէ ««արեւմտեան» եւ ուրիչ հայեացքներու միջեւ առկայ շատ մը հակադրութիւնները կը թուին փոխարինումը ըլլալ հակադրութիւններու խորապէս արմատաւորուած գրաւորութեան եւ հինէն մնացած աւելի կամ պակաս բանաւոր կացութիւններու գիտակցութեան միջեւ»[28]:

Յիշեալ պոլսահայ բանավիճող երկու կողմերն ալ համաձայն են՝ որ հայկական եկեղեցականը պէտք ունի բարելաւումի, բայց հակառակ են կիրառումի միջոցներուն նկատմամբ: Աճէմեան կը պնդէ՝ թէ արեւմտեան դասականը շատ աւելի զարգացած ու «ախորժալուր» երաժշտութիւն մըն է քան հայկական եկեղեցականը, հետեւաբար

վերջինը պէտք է բարելաւուի արեւմտեանէն փոխառութիւններով կամ առ նուազն արեւմտեան նոթագրութեան որդեգրումով՝ փոխան Լիմոնճեանի: Սակայն Աճէմեան անհասկնալի կը մնայ իր գաղափարներու գործնական կիրառութեան կարելիութեան տեսանկիւնէն: Հիսարլեան-Կէզիւրեան եւս համաձայն են արեւմտեանի արժանիքներուն, բայց դէմ են արեւմտեանով արեւելեանը բարելաւելու գաղափարին:

Երկու կողմերու չարադրութեան ամբողջականութեան մէջ կարելի է գտնել մտածմունքի երկու հակադիր ենթաչերտեր: Աճէմեան՝ արեւմտեան կրթութեամբ երաժիշտ մը, համոզուած է՝ որ հայկական եկեղեցական երաժշտութիւնը թերի է, այսինքն, ժամանակակից ըմբռնումով՝ թերի է «ստեղծագործութիւն»-ը: Հիսարլեան-Կէզիւրեան՝ հայկական-արեւելեան դաստիարակութեամբ անհատականութիւններ, համոզուած են՝ որ թերի են դպիրներուն, երգիչներուն եւ խումբերուն երգեցողութիւնը, այսինքն՝ թերի է ոչ թէ ստեղծագործութիւնը, այլ կատարումը: Կը հարցնեմ: Կարելի՞ էր պատահիլ՝ որ երկու կողմերը մտածէին հակառակ ուղղութեամբ: Այսինքն, Աճէմեան գտնէր՝ որ հայկական եկեղեցական երգեցողութեան *կատարումն* էր թերի, իսկ Հիսարլեան-Կէզիւրեան՝ *ստեղծագործութիւնը*: Կը կարծեմ՝ ո՛չ, քանի որ երկու կողմերն ալ արձագանգն էին իրենց ընկերային միջավայրերուն: Աճէմեանի արեւմըտեան միտումնաւորութիւնը պիտի մղէր իրեն մտածել «ստեղծագործութիւն», «երաժշտահան» ըմբռնումներով, քանի որ այս հասկացութիւնները կը կազմէին գրաւորութեան գլխաւոր հիմքերը: Հիսարլեան-Կէզիւրեանի հայկական-արեւելեան միտումնաւորութիւնը պիտի մղէր իրենց մտածել բանաւոր աւանդութեան բնական սկզբունքներով, ուր որքան ալ որ «ստեղծագործութիւն-երաժշտահան»-ը գիտակցաբար ընդունելի երեւոյթներ էին, արդարեւ բանաւոր փոխանցումը, հետեւաբար՝ կատարումը, գիտակցաբար կամ անգիտակցաբար կը կազմէր եկեղեցական երաժշտութեան գոյութեան ու չարժումին նախահիմքը:

Այս բոլորը կը նշանակէ՝ որ արեւմտեանի եւ արեւելեանի միջեւ լարուածութիւն մը արդէն սկսած էր գոյանալ Պոլսոյ մէջ: Ինչպէս նշեցի, աւելի լայն իմաստով, ասիկա լարուածութիւն մըն էր ժամանակաւոր հոսանքի սպանութեան ու նոթագրութեան (մարմնաւորուած արեւմտեան դասականի մէջ), եւ ժամանակաւոր հոսանքի (մարմնաւորուած հայկական եկեղեցականի մէջ) կողմնակիցներուն միջեւ, կամ աւելի յստակօրէն՝ գրաւորութեան եւ բանաւորութեան միջեւ:

Արդարեւ, այս երկու կողմերը չէին եղած հաւասարազօր: Արեւմտեանը կը յայտնուէր Պոլսոյ մէջ, բայց արեւելեանը կը տիրէր: Ասոր ապացոյց մըն է Առաջին Համաշխարհային Պատերազմի նախօրեակին Ա. Հիսարլեանի լոյս ընծայած աշխատութիւնը՝ նուիրուած հայ երաժշտութեան մասնաւորապէս արեւմտահայ զանգուածի նոր շրջանի պատմութեան[29]: Հիսարլեանի աշխատութիւնը սքանչելի նմոյշ մըն է կենդանի երաժշտութեան վրայ հիմնուած երաժշտագիտութեան: Երաժշտագէտը գրած է այն երեւոյթներուն, երաժշտական սեռերուն եւ ստեղծագործութիւններուն մասին՝ որոնք կը գործէին ու կը կատարուէին յատկապէս արեւմտահայութեան շրջանակներուն մէջ, ըլլան անոնք բանաւոր աւանդութեան հարող (օսմանեան եւ քաղաքային երաժշտութիւն, օսմանեան աւանդական երաժշտութիւն, հայկական եկեղեցական երաժշտութիւն, եւ շատ աւելի նեղ ներկայացումով՝ հայկական քաղաքային երաժշտութիւն) կամ դասական երաժշտութեան (եւրոպական նոթագրութեամբ աւանդոյթ): Արդարեւ, գիրքին մեծագոյն մասին մէջ կը կարդանք

բանաւոր աւանդութեան տարատեսակներուն մասին, մինչդեռ դասականին յատկացուած տարածութիւնը (Զուհաճեան, Ստեփան Սուրէնեան, Կարա-Մուրզա, Եկմալեան) շատ աւելի նեղ է: Ոմանք կրնան առարկել՝ որ Հիսարլեան քահանայ մըն էր, կապուած էր եկեղեցական երաժշտութեան հետ, եւ բնական էր որ իր գրութեան մէջ դասականը կամ արեւմտեանը գրաւէր երկրորդական տեղ: Ասիկա լիովին ընդունելի է: Բայց կայ նրբերանգ մը: Յանձին Հիսարլեանին, *բանաւոր*ին մօտ կանգնած նրաժիշտ մըն էր որ ԻԹ.-Ի. դարերու սահմանագլուխին կը գրէր հայ երաժշտութեան մինչ այդ ամենապարփակ, կ'ըսէի՝ միակ, հետազօտութիւնը: Ուրեմն, բանաւորն էր տարածուածը, ընդունուածը, տիրողը: «Բանաւորին մօտ կանգնած երաժիշտ» ըսելով չի նշանակեր որ ենթական ոչ-գրագէտ է: Խնդրոյ առարկայ պարագային, Հիսարլեան քաջատեղեակ է Հայ Արդի Ձայնագրութեան: Բայց ինչպէս պիտի դիտարկեմ ստորեւ («*Գարունը*՝ Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ» գլուխը), Հայ Արդի Ձայնագրութիւնը եւ զայն կրողները բանաւորին շատ մօտիկ կանգնած երաժիշտներ էին, Հայ Արդի Ձայնագրութիւն երեւոյթն իր ամբողջականութեան մէջ ծնած էր բանաւորէն եւ ուղղուած անոր: Արդ, Հիսարլեանի աշխատութիւնը ցուցանիշ մըն է արեւելեան-բանաւորին գերազդեցութեան ԺԹ. դարու արեւմտահայ հասարակութեան վրայ:

Վերադառնամ *Գարուն*ին: Այս ռոմանսը, հետեւաբար, անմիջական ծնունդն ու արդիւնքն էր Պոլսոյ նորափթիթ, չհաստատուած դասականին՝ արեւելեան-բանաւոր ընդհանուր միջավայրի մէջ: Եւ այս Պոլիսը շուտով իր կողմը պիտի գրաւէր *Գարունը*, այսինքն, *Գարունը* պիտի անցնէր դասականէն դէպի բանաւորութիւն: Բանաւորութիւնը իր կացութեան հարազատ պիտի գտնէր *Գարուն*ին թէ՛ երաժշտութիւնը եւ թէ՛ բառերը: Ժողովուրդը այնքան պիտի սիրէր երաժշտութիւնը, որ զայն պիտի դարձնէր իր սեփականութիւնը:

2.-Բանաւոր մշակոյթին գլխաւոր յատկանիշներէն մէկը կրկնութիւնն է՝ միեւնոյն երգին կրկնութիւնը նոյն անձին կողմէ, եւ կրկնութիւնը մէկ անձէն միւսը: Կրկնութեան իմաստն ու դրդապատճառները միանշանակ չեն գիւղական, եկեղեցական եւ քաղաքային բանաւորութեան համար:

Բանաւոր *Գարուն*ին սկզբնավայրը ԺԹ. դարու երկրորդ կէսի Պոլիսն էր: Ան Պոլսոյ մէջ կը կրկնուէր բերնէ բերան ոչ թէ որովհետեւ կը պատկանէր բանաւոր մշակոյթին. ան բանաւոր դարձաւ *որովհետեւ* կը շարունակուէր կրկնուիլ: Երկու գլխաւոր երեւոյթներ պատճառ կրնային դառնալ անոր կրկնութեան Պոլսոյ մէջ.

ա.-Բացակայութեան տարրը: Բացական է Ազգային Սահմանադրութիւնը կամ անմիջապէս անոր հետ կապուած Հայաստանը: 1862-ի նոթագրուած-տպագրուած *Գարունը* արդիւնքն էր Ազգային Սահմանադրութեան եւ անոր մարմնաւորած Հայրենիքի գաղափարի *գոյութեան*: Բանաւոր դարձած *Գարունը* արդիւնքն էր այս նոյն Սահմանադրութեան կամ անոր Հայրենիքի գաղափարի *բացակայութեան*: Քիչ ժամանակ պէտք եղաւ պոլսեցիին հասկնալու՝ որ Սահմանադրութիւնը խաբուսիկ երեւոյթ մըն էր: Սահմանադրութեան մէջ արեւմտահայը տեսած էր կորսուած Հայաստանին մարմնաւորումը: Երբ Սահմանադրութիւնը վերածուեցաւ անիրական երեւոյթի, ան դարձաւ բացակայ: Ժողովուրդի յիշողութեան մէջ առաջին շարք անցաւ բացակայութիւնը, բացակայութիւն մը՝ զոր ժողովուրդը չէր կրնար բացայայտօրէն ողբալ, բայց զոր պէտք էր կենդանի ու վառ պահէր իր յիշողութեան մէջ ոչ-պաշտօնական ու ոչ-բացայայտ դրսեւորումներով, «անօրէն» ճանապարհով. իսկ

ի՞նչ կայ աւելի «անօրէն», թաքուն եւ յետապնդումէ հեռու քան անոր անընդհատ կրկնութիւնը բանաւոր փոխանցումով:

Նոթագրուած-տպագրուած *Գարունը* արդիւնքն էր Ազգային Սահմանադրութեան *դրական* ազդեցութեան, իսկ բանաւոր *Գարունը*՝ *բացասական* ազդեցութեան: Սահմանադրութեան բացակայութեան գիտակցութիւնը՝ անոր ներկայութեան գիտակցութեան ոչնչացումէն ետք, առաջ բերաւ այդ բացակայութիւնը ներքնապէս մերժելու եւ միաժամանակ զայն ուրիշ ենթակայի մը մէջ փոխհատուցուած տեսնելու բնազդական մղումը: Այս բացակայ ենթական բանաստեղծութեան կրկներգին մէջ գտնուող «իմ Հայրենեաց»-ն էր՝ Հայաստանը, որուն թրքահայը տենչացած էր բայց չէր կրցած հասնիլ: Իսկ բացակայութիւնը պահելու ու պահպանելու կարեւոր ձեւ մըն է կրկնութիւնը, երգին կրկնութիւնը ամէն առիթի, կրկնութիւնը մէկ անձէն միւսը:

բ.-Ճնշուածութեան տարրը: Հայրենիքէն դուրս ապրող համայնք մը կը ներկայանայ թէ՛ իբրեւ առարկայ երկիրի ընդհանուր ճառախօսութեան մէջ եւ թէ՛ իբրեւ ենթակայ՝ տարբեր ընդհանուրէն: Որոշ պայմաններու տակ այս առարկան ինքզինք ճնշուած կը զգայ ընդհանուրին կողմէ: Ըստ պատմական պայմաններուն, առարկայի ճնշուածութեան զգացողութիւնը առաջ կրնայ բերել կամ ենթակայի աշխուժացում՝ ըմբոստացում, ազգային ինքնութեան ուժեղացում, ինչպէս արեւմտահայերուն ԺԹ. դարու երկրորդ կէսէն մինչեւ Մեծ Եղեռն երկարող ազատագրական շարժումները, Դանիէլ Վարուժանի նման կրակոտ գրողներու յայտնութիւնը, եւլն., եւ կամ ենթակայի անյայտացում, ինչպէս արեւմտահայութեան մէկ հատուածին պարտադիր թրքացումը եւ ձուլումը: Ենթական յաճախ նաեւ կրնայ ունենալ այլ, տարբեր հակազդեցութիւններ: Օրինակ, դարձեալ ըստ պայմաններուն, ենթական կրնայ յաջողիլ ընտրել միջին ճամբայ: Պայքարելով անհետացումի դէմ, ան իր ինքնութիւնը կրնայ կրկնել կլանիչ ձեռքերէ հեռու՝ բանաւոր աւանդութեան մէջ: Այսպէս, ան կրկնելով *Գարունը*, յագուրդ տուած կ'ըլլայ իր հայրենաբաղձութեան, յիշողութեան մէջ կենդանի պահած կ'ըլլայ հայրենիքի զգացողութիւնը, ներքնապէս դիմադրած կ'ըլլայ ճնշուածութիւնը: Հայ ենթական Պոլսոյ մէջ բանաւոր *Գարունը* պիտի չարունակէր կրկնել՝ որքան կար ճնշուածութեան տարրը: Բայց նաեւ ան անցնելով բանաւորութեան, ան ինքզինք ազատեց ճնշողի ճնշումէն եւ դադրեցաւ ճնշուած ըլլալէ:

Բ.-ԱՐԵՒԵԼԱՀԱՅՈՒԹԻՒՆ (ԷՋՄԻԱԾԻՆ-ԹԻՖԼԻՍ-ՊԱՔՈՒ)

Երեւանի Մատենադարանի Նորագոյն Ձեռագիրներու Հաւաքածոյի թիւ 89 թղթածրարին մէջ կը գտնուի Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ ձեռագիր երգարան-ժողովածու մը, որ կը բովանդակէ զանազան հայկական երգերու մեղեդիներ: Հետեւելով բանաւորութեան բնական օրէնքին, ձեռագիրին մէջ չկան բառերու եւ երաժշտութեան հեղինակներուն անունները: Այստեղ յաջորդաբար կը գտնուի *ՈՀ ինչ անոյշ*ի [Գարուն] չորս տարբերակ (էջ 8-11), որոնցմէ չորրորդը ակնյայտօրէն Զուհաճեանի յօրինածն է (օր. 8): Բայց *Քնար Հայկական*ի եւ ձեռագիրի միջեւ կան տարբերութիւններ. *Քնար Հայկական*ի նոթագրուածը (եւրոպական նոթագրութեամբ) դուրս ելած է իր բնաբանէն, անցած ժողովուրդի բերանը, ենթարկուած փոփոխութիւններու, եւ ապա ժողովուրդի բերանէն վերստին նոթագրուած (Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ):

Ձեռագիրին վրայ նշուած է ոչ թուական, ոչ վայր եւ ոչ ալ նոթագրողի կամ

ընդօրինակողի անունը: Իր ինքնութիւնը պարզաբանելու համար պէտք եղաւ դիմել ուրիշ՝ նմանօրինակ ձեռագիրի: Մատենադարանի Նորագոյն Ձեռագիրներու Հաւաքածոյի Թիւ 53-ը նոյնպէս Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ ձեռագիր ժողոված մըն է, որ կ'ամփոփէ մեծ քանակութեամբ հայերէն երգեր: Ան կը բովանդակէ ձեռագիրի երեք հեղինակներէն մէկուն կողմէ աւելցուած «Յիշատակարան» մը, ուր կը նշուի՝ թէ «երգարանը կոլլեկտիվ աշխատանք է», եւ թէ դայն «[ա]նմիջապէս ձայնագրել են կամ ձայնագրուածներից արտագրել են, յընթացս 1878-1884 թուերի, Գ[էորգեան] ճեմարանի սաներ»՝ Յ. Տէր-Պետրոսեան, Հ. Վարդ Պատրիկեան եւ ինքը՝ «Յիշատակարան»-ի հեղինակ Յովհաննէս Կոստանդեան: Ուրեմն, կան ընդօրինակողներուն անունները՝ Յ. Կոստանդեան, Յ. Տէր-Պետրոսեան եւ Վ. Պատրիկեան, թուականը՝ 1878-1884, եւ վայրը՝ Էջմիածին, որով երաժշտագէտներուս համար ան կը ներկայանայ իբրեւ «վաւերական» ձեռագիր: «Յիշատակարան»-ը ձեռագիրին վրայ աւելցուցած է Կոստանդեան 1941-ին, Պաքուի մէջ: Նոյն «Յիշատակարան»-ը կը նշէ նաեւ՝ որ Տէր-Պետրոսեան յետագային դարձած է քահանայ Թիֆլիսի մէջ: Կը նշանակէ, ձեռագիրին հիմքն է Էջմիածին, շարունակութիւնը Թիֆլիս եւ Պաքու, եւ վերջին հանգրուանը Երեւան: Էջմիածին-Թիֆլիս-Պաքու ուղեգիծը սովորական էր ԺԹ.-Ի. դարերու արեւելահայութեան համար, մէկուն մէջ կատարուածին լուրը կը հասնէր միւսին, գաղափարական առումով շատ մօտ էին իրարու: Այս պատճառով, այս ուղեգիծն իր ամբողջականութեան մէջ պայմանականօրէն պիտի ընդունիմ ընդհանուր արեւելահայ կամ Արեւելահայաստան անուանումներուն տակ:

Մատենադարանի Թիւ 53 ձեռագիրին մէջ կան երգեր՝ որոնք յար եւ նման են Թիւ 89-ին: Թիւ 53-ին մէջ, յաջորդաբար կը գտնուի *ՈՀ ինչ անոյշ*ի երկու տարբերակ (էջ 18-19), որոնք նման են Թիւ 89-ի առաջին երկու տարբերակներուն: Ասիկա ցուցանիշ մըն է՝ որ Թիւ 89-ի բովանդակային յղացումը հեռու չէ Թիւ 53-էն, այսինքն, ան նոյնպէս ծնունդն է 1870-ական թուականներու արեւելահայութեան:

Ի՞նչ բան կրնար նպաստել *Գարուն*ի բանաւորութեան գոյութեան արեւելահայութեան մէջ:

Երգ մը կրնայ մէկ քաղաքէն միւսը անցնիլ առաջին քաղաքին մէջ իր վայելած հռչակին պատճառով: Հռչակը փոխանցիկ երեւոյթ է: Պոլսահայ եւ արեւելահայ գաղութները՝ թէեւ քաղաքական ու մշակութային առումներով տարբեր էին իրարմէ, բայց ունէին փոխադարձ կապ ու յարաբերութիւն: Մէկ կողմի մամուլը կը հասնէր միւսին, անսովոր երեւոյթներ չէին շրջագայութիւնները:

Այստեղ կայ բառի եւ լեզուի հարցը: Բանաւոր մշակոյթներուն մէջ, «[ը]առերը իրենց իմաստները ձեռք կը բերեն միայն իրենց մշտահաստատ ընթացիկ բնական միջավայրէն, որ չի ներկայացներ բառարանի նման պարզապէս ուրիշ բառեր, այլ կը պարունակէ նաեւ շարժուձեւեր, ձայնային ելեւէջումներ, դէմքի արտայայտութիւն, եւ ողջ մարդկային, գոյակցական միջավայրը, ուր միշտ առկայ է իրական, խօսակցական բառը» կը գրէ Ուալթըր Օնկ[30]: Ժողովուրդին մէջ տարածուած երաժշտութեան մը բանաստեղծութիւնը պիտի ենթարկուի նոյն սկզբունքին: *Գարուն*ին արեւմտահայերէնը խօսակցական լեզու չէր արեւելահայութեան համար: Ասիկա կը բարդացնէ հարցը, թէեւ չի հերքեր կամ շրջանցեր Օնկի դրոյթը: Պատճառը պիտի փնտռել տուեալ երեւոյթին յատուկ բնորոշութիւններու մէջ: Բանաւոր *Գարուն*ը Պոլիսէն արեւելահայութեան փոխադրուած է իր ամբողջ ծրարումով: Ես կողմնակից չեմ ըսել՝

որ արեւելահայութեան պարագային իմաստը չրջանցեց բառը, որ հայրենիքին գաղափարը աւելի կարեւոր էր քան արեւմտահայ-արեւելահայ քերականութիւնը, մանաւանդ որ յետկառուցուածքապաշտութիւնը (poststructuralism) յստակօրէն կ'ըսէ՝ թէ լեզուն կամ իմաստն են որոնք կ'առաջնորդեն դէպի գաղափարը, լեզուէն անուանակոչած իրերը կամ յղացումները գոյութիւն չունին լեզուէն դուրս[31]: Բացի այդ, Օնկ նկատի ունի ժողովուրդի մը ոչ-գրաւոր հատուածը, իսկ արեւելահայութեան բանաւոր *Գարունը* արդիւնքն է ժողովուրդի, այս պարագային՝ քաղաքի ժողովուրդի, ոչ ոչ-գրաւոր հատուածին, որուն համար արեւմտահայերէնը խորթութիւն մը կրնար չըլլալ:

Միւս կողմէն, կողմնակից եմ ըսել՝ որ երաժշտութիւն-բառ յարաբերութիւնը բախումնալից է, անոնցմէ մէկը կրնայ չրջանցել միւսը, մէկը դառնալ առաջնային, միւսը՝ երկրորդային: Բնաւ հեռու չէ, որ արեւելահայուն գրաւած ըլլայ երաժշտութիւնը աւելի քան բառը, թէեւ վերջինիս դերն ալ պէտք չէ նսեմացնել:

Արեւելահայերուն քաղաքական կացութիւնը տարբեր էր արեւմտահայերէն: Քաղաքական վերիվայրումներ՝ թէեւ կային, բայց առ նուազն չառաջնորդեցին դէպի Մեծ Եղեռն: Հայրենիքի մը կորուստին եւ բացակայութեան գաղափարը բացառուած չէր, բայց նուազ ճնշող էր քան արեւմտահայութեանը: Արդ, եթէ Պոլսոյ մէջ երգին բացակայ (բանաստեղծութեան Ա., Բ. եւ Գ. տուներ) կողմնորոշումն էր առաջնահերթ, արեւելահայութիւնը կրնար աւելի հաւասարաչափ կերպով ընդունիլ ներկայ/բացակայ (բանաստեղծութեան բոլոր չորս տուները) յարաբերութիւնը, առանց չեշտը դնելու այս կամ այն կողմին վրայ:

Բանաւոր *Գարունի* ընկալումին համար իրենց դերը խաղացին նաեւ ընկերայինմշակութային ըմբռնումները: Ռազմիկ Փանոսեան ցոյց տալով ԺԹ.-Ի. դարերու հայրենիք-սփիւռք յարաբերութիւնները եւ ինքնութեան տարբերութիւնները, կը չեշտէ՝ թէ արդէն ԺԹ. դարուն արեւմտեան հակումով Պոլսոյ (եւ արեւմտեան գաղութներուն) եւ արեւելեան հակումով Թիֆլիսին (եւ արեւելեան գաղութներուն) միջեւ տարբերութիւնները բաւական մեծ էին: Զարթօնքի բաղադրիչը արեւելեան Թիֆլիսին մէջ ազդուած էր ռուսական եւ գերմանական միտքէն, ռատիքալիզմէն եւ «արեւելեան» ազգայնապաշտութենէն (nationalism), մինչ արեւմտեան Պոլիսին բաղադրիչը կը ծաւալուէր լիպերալ բարենորոգութեան ծրագիրին չուրջ, ազդուած ֆրանսական եւ իտալական միտքէն, սահմանադրականութենէն եւ «արեւմտեան» ազգայնապաշտութենէն: Ասկէ զատ, Թիֆլիսի գրականութիւնը ազդուած էր արեւելքի վիպապաշտական (romantic) դպրոցէն, իսկ Պոլիսինը՝ արեւմուտքի իրապաշտ (realist) դպրոցէն[32]: «Գերմանական» եւ ապա «վիպապաշտական», ուրեմն՝ գերմանական վիպապաշտական դպրոց, որուն ազդեցութիւնը արեւելեան հայութեան մտածողութեան վրայ բազմիցս ցոյց է տրուած տարբեր ուսումնասիրութիւններու մէջ:

Նիւթիս կապակցութեամբ կ'ուզէի կեդրոնանալ գերմանական վիպապաշտական միտքի կարեւոր դրսեւորումներէն մէկուն՝ հեկէլեան տիալեքթիքական գաղափարապաշտութեան (dialectical idealism) վրայ, որ մեծապէս ազդած է արեւելահայութեան վրայ: Այս փիլիսոփայութեան հիմքն է թէզ-հակաթէզ-սինթէզ կապակցուած յաջորդականութիւնը: Ըստ Հեկէլի, պատմութիւնը տիալեքթիքօրէն կը շարժի դէպի կատարեալը: Առաջին փուլը՝ թէզը, տակաւին կը ներկայացնէ անկատար սարակութիւն մը: Այս փուլը տակաւին ըլլալով անկատար, կը յայտնուի երկրորդ ը՝ հակաթէզը, որ հակառակը կամ ժխտումն է առաջինին: Հակաթէզը եւս կը

յայտնուի անկատար, որմէ ետք հանդէս կու գայ երրորդ ամենակատարեալ փուլը՝ սինթէզը, հիմնուած նախորդ երկուքի դրական համաձուլուածքին վրայ: Բայց յաճախ այս սինթէզը եւս կրնայ դառնալ միակողմանի, որով ան իր կարգին կը վերածուի նոր թէզի, որպէսզի յետագային տիալեքթիքական գիծը շարունակուի հակաթէզով եւ սինթէզով: Այս տիալեքթիքական շարժումը իր անսահմանութեան մէջ պիտի հասցնէ բացարձակայնութեան: Հեկէլեան տիալեքթիքը միայն պատմութեան ու հասարակութեան շարժումը չէ, այլ կրնայ կիրառուիլ որեւէ բնագաւառի համար: Տիալեքթիքական գաղափարապաշտութիւնը բնական երեւոյթ մը եղաւ նոյնիսկ ամբողջ խորհրդային շրջանի մտածողութեան համար[33]:

Տիալեքթիքական գաղափարապաշտութիւնը հայ երաժշտութեան մէջ ծնաւ ու զարգացաւ արեւելահայերուն մէջ: Այլեւ ան դարձաւ արեւելահայ երաժշտական մտածողութեան իշխող յատկանիշներէն մէկը:

Յօրինողութեան բնագաւառին մէջ նկատելի է ուղղահայեաց եւ հորիզոնական տիալեքթիքներ: Ուղղահայեացը միացում-միաձուլումն է երկու տարրերու՝ հասնելու համար ամբողջականութեան: Այստեղ, *թէզը* բանաւոր երաժշտութիւնն է՝ գեղջկական, եկեղեցական կամ քաղաքային, *հակաթէզը*՝ թէզին վերածումը գրաւորութեան կամ անոր «մշակում»-ը, «վերախմաստաւորում»-ը, «վերաշարադրութիւն»-ը նոթագրութեամբ եւ նոթագրութեան ընձեռած հնարաւորութիւններով՝ հարմոնի, բազմաձայնութիւն, եւլն., *սինթէզը*՝ թէզին եւ հակաթէզին միացումէն յառաջացած երաժշտութիւն-ստեղծագործութիւնը իբրեւ ամբողջականութիւն: Արեւելահայեր՝ Գ. Ղորղանեան, Կարա-Մուրզա, Եկմալեան, Ն. Տիգրանեան եւ Կոմիտաս Վարդապետ, եղան այս ուղղութեան առաջամարտիկները:

Կոմիտաս Վարդապետի պարագան արժանի է յատուկ ուշադրութեան: Հանճարեղ երաժիշտը իր հասուն, այլեւ հայկական, կրթութիւնը ստացած է Արեւելահայաստան, երբ 1881-ին մեկնած է Էջմիածին: Ապա, երաժշտական ուսում ստանալու համար, արեւելահայութիւնը Մանթաշեանի մեկենասութեամբ զայն ղրկած է ոչ թէ Իտալիա կամ Ֆրանսա, այլ Գերմանիա: Պատահականութիւն չէր Գերմանիան: Փանոսեան վերը նշեց ռուսական եւ գերմանական միտքին ազդեցութիւնը արեւելահայութեան վրայ: Յիշենք, որ Կոմիտաս Վարդապետի նախորդներէն՝ Եկմալեան, ուսանած է Ս. Փեթերսպուրկ, Ղորղանեան՝ Լայփցիկ եւ Ս. Փեթերսպուրկ, Ն. Տիգրանեան՝ Վիեննա եւ Ս. Փեթերսպուրկ, որով աւելի կը յստակուի Փանոսեանի ռուս-գերմանական գիծը: Մինչդեռ ԺԹ. դարու ուրիշ հսկայ դէմք մը՝ պոլսահայ-արեւմտահայ Տ. Չուհաճեան կ'ուսանի Իտալիա, անգամ մը եւս հաստատելով արեւմտահայութեան իտալական-ֆրանսական ուղղութիւնը:

Խորհրդահայ երաժշտագիտութիւնը, իբր շարունակութիւն արեւելահայ երաժիշտներու գիծին, խորապէս հաւանութիւն տուաւ տիալեքթիքական գաղափարապաշտութեան, առանց երբեք գործածելու այս եզրը կամ տալու գեղագիտական-փիլիսոփայական բացատրութիւն, քանի որ տիալեքթիքական նիւթապաշտութեան (dialectical materialism) գաղափարախօսութիւնը տեսական հրամայական մըն էր: Արեւելահայ երաժշտագիտութիւնը դիւրութեամբ ընդունեց *բանաւորութիւն* (մասնաւորաբար՝ գեղջուկ, երբեմն նաեւ եկեղեցական) + *գրաւորութիւն ու նոթագրութեան միջոցներ = ստեղծագործութիւն* բանաձեւը, եւ զայն ընդունեց իբրեւ «ազգային» երաժշտութեան գաղափարախօսութեան հիմքը: Այսպէս, գեղջուկ եւ եկեղեցա-

կան երաժշտութիւնները դարձան «ազգային» անարատութեան մարմնացումը (թէզ), որուն աւելցան «ազգային» երաժշտութենէն ըխած Հարմոնիի եւ բազմաձայնութեան թեքնիքները (Հակաթէզ), եւ այս երկուքի կատարեալ միաձուլումով Հանդէս եկաւ «ազգային» դասական ստեղծագործութիւնը (սինթէզ): Բայց քանի որ արեւելահայ երաժշտագիտութիւնը «ազգային»-ը ընդունած էր իբրեւ գերագոյն նպատակ, դժուարութիւն ունեցաւ բացատրել, օրինակ, Ն. Տիգրանեանի ատըրպէճանական մուղամներու վրայ հիմնուած տիալեքթիքը, քանի որ այստեղ թէզը «ազգային» չէր՝ հայկական դիտանկիւնէն: Խախտուած էր «ազգային տիալեքթիք»-ը: Միւս կողմէն, խորհրդահայ երաժշտագիտութիւնը չյաջողեցաւ բացատրութիւն տալ, օրինակ, արեւմտահայ երաժշտահաններու հսկային՝ Տ. Չուհաճեանին, քանի որ վերջինիս մօտ տիալեքթիք ընդհանրապէս գոյութիւն չունէր, չկար ամուր հիմքով թէզը եւ անոր վրայ բարդուած հակաթէզը, այլ կար միայն ստեղծագործութիւնը, ուրիշ հարց թէ վերջինս կրնար իր մէջ բովանդակել «արեւելեան» երաժշտութեան զանազան տարրեր, բայց ոչ երբեք յիշեալ ըմբռնումով իբրեւ թէզ կազմելու անհրաժեշտ հումք:

Այս տիալեքթիքական գաղափարապաշտութիւնը, Կոմիտաս Վարդապետի սաներուն ձեռքով՝ Բ. Կանաչեան, Վ. Սրուանձտեանց, Վ. Սարգսեան, անցաւ արեւմըտահայութեան: Բայց ֆրանքօ-իտալական գաղափարախօսութեամբ տարուած արեւմտահայութեան համար հեկէլեան տիալեքթիքի գաղափարը անհասանելի էր գործնական գետնի վրայ, արեւմտահայութիւնը «ազգային» յօրինողութիւնը կը դիտէր այլ ըմբռնումներու ու համակցութիւններու մէջէն, որով անոնց գործերը բնաւ ալ չունեցան իրենց արեւելահայ նախորդներուն գեղարուեստական համոզուածութիւնը եւ տարողութիւնը:

Յետկոմիտասեան արեւելահայ յօրինողութիւնը մտաւ իր խորհրդային շրջանը: Հին ուղղահայեաց տիալեքթիքին աւելցան նորերը: Փոլիֆոնիք Սոնաթները մէկն է անոնցմէ (սակայն ոչ մէկ կապ ունի պարոքի երկու տեսակ փոլիֆոնիք սոնաթներուն՝ sonata da chiesa եւ sonata da camera): Սոնաթը հոմոֆոնիի ներկայացուցիչն է, որով այս հոմոֆոնիք/փոլիֆոնիք ձուլուածքը կը դառնայ տիալեքթիքի առաջին երկու փուլերը (հոմոֆոնին կամ փոլիֆոնին՝ թէզ, միւսը՝ հակաթէզ) եւ երկուքը միասին առաջ կը բերեն «նոր» որակ մը (սինթէզ):

Խորհրդային շրջանին կիրառուեցաւ հորիզոնական տիալեքթիքը, այսինքն՝ կառուցուածքային տիալեքթիքը: Սոնաթի ձեւը (sonata form) կը հանդիսանայ հեկէլեան տիալեքթիքի աչքառու կիրառումներէն մէկը: Անշուշտ, սոնաթի ձեւը միայն գերմանական արտադրանք չէ, ոչ-գերմանացիներ նոյնքան վարպետութեամբ դիմած են այս ձեւին: Բայց տիալեքթիքական գաղափարապաշտութիւնը կրնայ լաւագոյնս համակերպիլ սոնաթի ձեւին հետ. առաջին նիւթ՝ թէզ, երկրորդ նիւթ՝ հակաթէզ, մշակում՝ սինթէզ: Սոնաթի ձեւը, բնականաբար, պիտի դրսեւորուէր սոնաթներու, քոնչերթոներու եւ համանուագներու առաջին շարժումներուն մէջ: Արեւմտեան աշխարհին մէջ Ի. դարուն անսովոր չէին քոնչերթոներն ու համանուագները, նուազ չափով նաեւ սոնաթները: Բայց այն վճռականութեամբ եւ հետեւողականութեամբ ինչ խորհրդային երաժշտահանները դիմեցին սոնաթի ձեւին, դայն՝ ի տարբերութիւն արեւմտեանի նոր ու տարբեր մեկնաբանութիւններուն, դարձուցին իրապէս հեկէլեան տիալեքթիքի կրողը:

Ընդհանրապէս, արեւմտահայ երաժշտահանները (Ալան Յովհաննէս, Ալիսիա Թէրզեան, Ռիչըրտ Եարտըմեան, Գոհարիկ Ղազարոսեան, եւլն.), ունեցան «ազգային» երաժշտութեան տարբեր համոզումներ, հեռու ուղղահայեաց կամ հորիզոնական տիալեքթիքի լուծումներէն:

Վերջապէս, հեկէլեան տիալեքթիքի ուրիշ արտայայտութիւն մը կը գտնենք ստեղծագործութեան մը հանդէպ Կոմիտաս Վարդապետի ցուցաբերած վերաբերմունքին մէջ: Կոմիտասի համար ստեղծագործութիւնը բաց, անվերջանալի շարժում մըն է դէպի «կատարեալ»-ը, դէպի յաւերժութիւնը: Վերցնենք, օրինակ, անոր *Մշոյ Շորորը* դաշնակի համար: Կոմիտասագէտ Ռ. Աթայեան կը թուագրէ այս գործին ձեռագիրները՝ որոնք հաւաքուած են Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանին մէջ, որմէ կը պարզուի՝ թէ գոյութիւն ունին մեծ քանակութեամբ ինքնագիր ձեռագիրներ գրուած 1906-1916 թուականներուն[34]: Անձամբ թերթելով այս ձեռագիրները Թանգարանին մէջ, ինծի համար բացայայտուեցաւ ոչ-սովորական ընթացք մը: Իւրաքանչիւր ձեռագիր նախ ունեցած է մաքրագիր աւարտուն շարագրութիւն մը Ա. ձեռագիրին մէջ, որուն վրայ կատարուած են բազմաշերտ սրբագրութիւններ: Այս սրբագրութիւնները մաքրագրուած ու հաստատագրուած են Բ. ձեռագիրին մէջ, որ շուտով ինք եւս ենթարկուած է սրբագրութիւններու: Եւ այսպէս մինչեւ 1916 թուական: Ուրիշ խօսքով, նկատի ունենալով շարժում-յառաջընթացը, Ա. ձեռագիրին մաքուր սկզբնականը կը ներկայացնէ *թէզը*, անոր վրայի սրբագրութիւնները՝ *հակաթէզը*, իսկ Բ. ձեռագիրին սկզբնականը՝ այս երկուքին *սինթէզը*: Շուտով սինթէզը փոխուած է *թէզի*, կատարուած են սրբագրութիւններ՝ իբրեւ *հակաթէզ*, եւ երկուքը միասին անցած Գ. ձեռագիրին՝ կազմելով *սինթէզը*: Այսպէս շարունակ: Ասիկա հեկէլեան տիալեքթիքի ուղղակի կիրառումն է, Հեկէլի բաղձած շարժումն է դէպի «կատարեալ»-ը: Կոմիտաս Վարդապետի այս շարժումը բնորոշ է նաեւ իր միւս գործերուն: Հասկնալի է, աշխարհի բոլոր երաժշտահանները կը ստեղծագործեն սկզբնագիր-սրբագրութիւն-ընդօրինակութիւն միջոցով, բայց գոնէ ինծի անծանօթ է «երաժշտահան» ըմբռնումով ստեղծագործող մը, որ իր մէկ ստեղծագործութեան վրայ աշխատած ըլլայ ամբողջ կեանքը: Կոմիտասի մօտեցումը անկասկած ունի իր անձնական հոգեբանական պատճառները, ինչպէս օրինակ, երեւոյթի մը կառչելու տենչը, տուեալ ստեղծագործութիւնը չկորսնցնելու մտավախութիւնը: Ցիշենք՝ որ Կոմիտաս Վարդապետի անձնական կեանքը եղած է կորուստներու շարք մը, ըլլայ մարդկային՝ մայրը, հայրը եւ ապա ամբողջ ժողովուրդը, կամ նիւթական՝ հայրենի հողը, որով ան իր կեանքին մէջ հոգեբանօրէն պիտի ձգտէր պահել առարկաները՝ զանոնք նորէն չկորսնցնելու համար: Ինչ որ ալ ըլլայ պատճառը, արդիւնքը եղած է այս տիալեքթիքը՝ հեկէլեան ամենաբնական կիրառումով[35]:

Վերադարձ՝ արեւելահայերու բանաւոր *Գարունին*: Տիալեքթիքական գաղափարապաշտութեան լոյսին տակ, արեւելահայութիւնը *Գարունի* ներկայ/բացական պիտի ընկալէր հաւասարաչափ կարեւորութեամբ՝ *առանց չէզոք դնելու այս կամ այն կողմին վրայ*: Հեկէլեան տիալեքթիքը ինքն իր մէջ կը պարունակէ հետեւողական զարգացում, գերագոյն միասնականութիւն, ամբողջականութիւն: Բայց արդեօ՞ք երբեւէ կարելի է ունենալ կատարեալ միասնականութիւն: Յետարդիապաշտութիւնը՝ այսօրուան միտքը, չի հաւատար այս տեսակ տիալեքթիքի: Ան իր բանավէճը կը հիմնէ տարբերութեան վրայ՝ ի տարբերութիւն առնչութեան (poststructuralism),

դրութեան մը անհետեւողականութեան եւ բացակայութեան վրայ՝ ի տարբերութիւն յարակցութեան եւ ներկայութեան (deconstruction), բազմիմաստութեան վրայ՝ ի տարբերութիւն երկակի հակադրութեան, այլեւ բարդութեան, հակադրութեան, այլազանութեան եւ ներյարաբերութեան վրայ:

Այս լոյսին տակ, ես չեմ կրնար արեւելահայ տիալեքթիքի (նախախորհրդային եւ խորհրդային) արտադրութիւնները տեսնել իբրեւ ներքնապէս համաչափ կառուցուածքներ եւ համերաշխ բովանդակութիւններ: Հաստատապէս ճնշում եւ բացասում կը գտնեմ Կոմիտաս Վարդապետի գործի մը գեղջուկ մեղեդիին, նոթագրուած բազմաձայնութեան եւ ստեղծագործութեան միջեւ, անոնցմէ մէկը կամ միւսը ետ ու առաջ կ'անցնի միւսէն՝ նայած թէ ինչ կը փնտռեմ եւ ինչի կը ձգտիմ ես՝ ընկալողս: Նոյնպէս, սոնաթի ձեւին ցուցադրութեան մասերը անպայմանօրէն չէ որ առաջնորդեն դէպի մշակումը՝ իբրեւ գերագոյն միաձուլում կամ լուծում, այլ կրնամ ցուցադրութեան այս կամ այն նիւթը գնահատել մշակումի լոյսին տակ, մշակումին միջոցով ցուցադրութեան մէջ տեսնել բացակայ կամ ենթագիտակից կամ ինծի համար չգտնուած տարբեր, այսինքն՝ զարգացումէն անցնիմ դէպի ցուցադրութիւնը:

Արդ, կը փոխեմ դիրքս բանաւոր *Գարունին* նկատմամբ, եւ կ'ըսեմ՝ արեւելահայութիւնը ներկայ/բացական պէտի ընկալէր հաւասարաչափ կարեւորութեամբ՝ բայց *չեշտը դնելով երկու կողմերուն վրայ*: Եւ այս *կրկնակի շեշտադրութեան* մէջ պէտի տեսնեմ բախում, անհամաձայնութիւն, մրցակցութիւն, անորոշ ելք, պատահական լուծում:

Գ.-ԱՅԼՈՒՐ

ԺԹ. դարու եւ Ի. դարու սկիզբի Պոլիսէն եւ Արեւելահայաստանէն դուրս, բանաւոր *Գարունի* գոյութեան մասին ուղղակի տեղեկութիւններ չեմ գտած:

1930-ականներու վերջաւորութեան, Ա. Պատմագրեան Գահիրէի մէջ կը յաջողի հրատարակել իր ծաւալուն երգարանը՝ *Գանձարան հայկական երգերու*, ամբողջութեամբ եւրոպական նոթագրութեամբ, ուր ներկայ է նաեւ միաձայն *Գարունը* (օր. 9)[36]: Ան շատ նման է 1862-ի մեղեդիին (օր. 1): Նոյնիսկ նախահարուկներու (acciaccatura), յենանիշերու (appoggiatura), մեղեդիական դարձուածքներու հետ կապուած մանրամասնութիւններ վստահօրէն ցոյց կու տան՝ որ Պատմագրեանի ձայնագրածը սերտօրէն կապուած է 1862-ին հետ: Բայց կան նաեւ ընդհանուր բնոյթի տարբերութիւններ՝ ձայնակայքը (tonality) տօ փոքրալարի (C minor) փոխարէն ռէ փոքրալար (D minor) է, ամանակը 4/4-ի փոխարէն՝ 2/4, արագութիւնը Ծանրի փոխարէն՝ Moderato: Կան նաեւ երկու հատածի եւ քանի մը որոշիչ ձայնանիշերու երկարութեան հետ կապուած տարբերակային փոփոխութիւններ: Այս բոլորը պէտի նշանակէ, որ տուեալ տարբերակը՝ հակառակ որ հիմնուած է 1862-ին վրայ, մինչեւ անոր վերաձայնագրութիւնը Պատմագրեանի կամ Պատմագրեանին աղբիւր հանդիսացած գրիչի մը կողմէ, անպատճառ անցած է բանաւորութեան մասնակի բովէն: Բանաւորութիւնը, կամ բանաւորութեան արձագանգ մը, գոյութիւն ունի այստեղ:

Գահիրէի մէջ տպագրուած ըլլալը չի նշանակեր՝ որ Պատմագրեանի *Գարունը* Եգիպտոսի մէջ տարածուած երգ մըն էր: Պատմագրեան շրջագայող երաժիշտ մըն էր, եւ նախքան որոշ ժամանակ մը Գահիրէ եւ Աղեքսանդրիա մնալը, ապրած էր Թաւրիզ, Էջմիածին, Պեռլին, Փարիզ եւ այլուր, ուրկէ կրնար լսած ու ձայնագրած ըլլալ երգը: Բայց բանաւորութեան շերտի մը առկայութիւնը այս պարագային եւ այս

պայմաններուն մէջ, արձագանգ մը պիտի ըլլար *Գարունի* բանաւոր շրջագայութեան՝ Պոլիս-Թիֆլիս ուղեգիծէն աւելի լայն սահմաններու մէջ:

ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹԵԱՆ ՓՈՐՁ ԲԱՆԱՒՈՐ *ԳԱՐՈՒՆԻՆ*

Ես՝ Հայկ Աւագեան, *Ծիծեռնակի* ընթերցողներուն նման (եթէ կան), ժողովուրդի գրաւոր-նոթագրագէտ չերտին կը պատկանիմ՝ ոչ իմ ընտրութեամբ: Ես երբեք պիտի չկրնամ ըլլալ բանաւոր *Գարունին* խօսնակը, քանի որ դուրս եմ այդ չրջանակէն, ո՛չ զայն լսած եմ իր բանաւորութեան մէջ, ո՛չ ալ երգած, եւ ո՛չ ալ հանդիպած ու հարցուփորձած զայն կրող անհատ մը: Անչարժ գրասեղանիս առջեւ նստած, կրնամ առաւելագոյնը քննել տուեալ բանաւորութեան ընկերային միջավայրը, եւ դիտելով բանաւորէն կատարուած նոթագրութիւններուն ձայնանիչերը՝ փորձել չտեսնել այլ մտովի լսել զանոնք, երբեք հաւակնութիւնը չունենալով՝ որ մտայինը կամ տեսողական խորհրդանչանները կրնան փոխարինել կենդանիին կամ ժամանակաւոր հոսանքին:

Բանաւոր *Գարունէն* մատչելի է երկու նոթագրուած տարբերակ: Անոնցմէ մէկը Երեւանի Մատենադարանի Նորագոյն Ձեռագիրներու Դիւանին մէջ պահուող էջմիածինի վերոյիչեալ թիւ 89 ձեռագիրն է, գրուած Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ (օր. 8): Միւսը Վ. Սարգսեանի երգ-դաշնակի համար կատարած մշակումին (եւրոպական նոթագրութեամբ) մեղեդին է (օր. 6), որուն բանաւոր աւանդութենէն սերած ըլլալուն հանգամանքը պիտի բացատրեմ ստորեւ («*Գարունը*՝ բանաւորէն դէպի գրաւոր» գլուխը):

Այս երկուքին համեմատութենէն բնաւ ալ դժուար չէ իմանալ՝ որ բանաւոր արուեստին աւելի մօտիկ կանգնածը էջմիածինի թիւ 89-ի տարբերակն է: Սարգսեանի տարբերակի նուազ զարձուածքային եւ նուազ յանկարծաբանական (improvisation) տեսքը ենթադրել կու տայ «գրագէտ» գրիչի մը ներթափանցումը[37]: Բայց թիւ 89-ը կարելի՞ է արդեօք համարել կատարելապէս բանաւոր: Անչուշտ ո՛չ, որքան որ ան մեզի մատչելի դարձած է «գրուած» վիճակով՝ Հայ Արդի Ձայնագրութիւնը սորված անհատի մը կողմէ: Կը նչանակէ, ունինք մեզի՝ «գրագէտ»-ներուս հասանելի *Գարունի* բանաւորութեան երկու չերտ, մէկը «աւելի» բանաւոր, միւսը՝ «նուազ»: Եւ այս երկու չերտերը յաջորդաբար կապուած են Հայ Արդի Ձայնագրութեան ու ձեռագիրի (էջմիածինի թիւ 89-ի տարբերակ՝ աւելի բանաւոր), եւ եւրոպական նոթագրութեան ու տպագիրի (Սարգսեանի տարբերակ՝ նուազ բանաւոր) հետ: Պատահականութի՞ւն: Չեմ կարծեր: Յետագայ գլուխի մը մէջ («*Գարունը*՝ Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ») պիտի առարկեմ՝ որ ընդհանրապէս Հայ Արդի Ձայնագրութիւնը եւ զայն կրողները բանաւորութեան չատ աւելի մօտ էին կանգնած քան եւրոպական նոթագրութեան հետեւորդները:

Էջմիածինի կամ արեւելահայաստանի տարբերակը մեր ուչադրութեան կը յանձնէ կարեւոր կէտ մը՝ երգին ամենասկիզբը, «ՄՀ» բացագանչութեան հետ կապուած եղանակաւորումը: Այստեղ ան երկար է եւ զարդանախչուած (ornamented), բան մը՝ որ իր կարգին պիտի առաջնորդէ դէպի ուչագրաւ կէտի մը յայտնութիւնը: Բանաւոր եւ ոչ-բանաւոր *Գարուններու* մեծամասնութեան երգչային գերամասի առաջին

ձայնանիշը առանց ձայնահատ-ընդմիջումի կապուած է նոյն նախադասութեան հետ (օր. 3, 4, 5, 6, 8 եւ 9)։ Ըսի՝ մեծամասնութեան։ Գլխաւոր բացառութիւնը, զարմանալիօրէն, նոյն ինքը Զուհաճեանի 1862-ին տպագրած «վաւերական» տարբերակն է։ Նոյնիսկ Յ. Սինանեան՝ որ ուղղակիօրէն վերամշակած է 1862-ինը (օր. 5), կամ Ե. Երզնկեանց՝ որ իր մեղեդին ընդօրինակած է նոյն տեղէն (*տե՛ս* «*Գարունը*՝ Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ» գլուխը), այս առաջին ձայնանիշը ընկալած են առանց ձայնահատի։ Ուրեմն, բացի «հեղինակային»-էն, մնացած պարագաներուն, «ՈՀ, ինչ անոյշ» գիծը կը կատարուի երգային, legato, առանց ստորակէտի եւ ձայնահատի։ Ես կողմնակից չեմ ըսել՝ որ ասոր պատճառը բխած է բառէն, այս պարագային՝ «ՈՀ»-էն, հարազատ երաժշտական մարմնաւորում տալու ձգտումէն։ Այլ կողմնակից եմ ըսել՝ որ պատճառը առաւելապէս երաժշտական է, անկախ բառային նախահիմքէն։ Փորձէ՛ առաջին նախադասութիւնը երգել ձայնի լաւ դրուածքով, բնական զգացողութեամբ, եւ մանաւանդ քու ձայնիդ գեղեցկութիւնը ունկնդիրին հասցնելու մտահոգութեամբ։ Գրեթէ անկարելի պիտի ըլլայ «ՈՀ»-ը անջատել նախադասութենէն։

Ուրիշ ուշագրաւ կէտ մըն է նախաբան-վերջաբանի հարցը։ Բանաւոր *Գարունը*, բնականաբար, միաձայն է։ Միաձայն՝ պիտի նշանակէ չունենալ նախաբան-վերջաբան, ուրեմն չունենալ չրջանակում, չրջափակում, չրջազարդում։

Նոթագրուած-դասական ոչ-բանաւոր ստեղծագործութեան մը համար նախաբանն ու վերջաբանը հեղինակային անհատապաշտական ուղղութիւն մը կու տան երգի բուն մարմինին։ Գրաւոր միտքի մը համար նախաբանը, կամ՝ նախապատրաստութիւն, նախակարապետ եւ նախա... հասկացութիւնները ունին գաղափարախօսական կարեւորութիւն։ Իսկ երբ ստեղծագործութեան մը մէջ կը պակսի նախաբանը, գրաւոր միտքը զայն կը վերագրէ այս կամ այն գեղարուեստական պատճառին։ Այսպէս, յաճախ կը գտնենք դասական ստեղծագործութեան մը վերլուծութիւնը, ուր երաժշտագէտը կը չեշտէ՝ թէ ան կը սկսի առանց նախաբանի։ Նախաբանի մը գոյութեան գիտակցութիւնն է, անշուշտ, որ երաժշտագէտին պիտի մղէր տեսնել անոր բացակայութիւնը։ Նախաբանը՝ կազմուած ըլլայ ան մէկ դաշնեակէ (chord) կամ ամբողջ նախադասութենէ, գործին ոչ թէ/միայն նախապատրաստութիւնն է, այլ/այլեւ հեղինակին միջամտութիւնն է գործին բուն մարմինը դիտել տալու (եթէ նախաբանը իր բնոյթը կը վերցնէ բուն մարմինէն) կամ դիտել չտալու (եթէ նախաբանին բնոյթը հակասական է բուն մարմինէն) այս կամ այն ուղղութեամբ։ Նախաբանը հեղինակային գաղափարին ամրացումն է ու հաստատումը։

Նոյն բաները կարելի է ըսել նաեւ գրաւոր, ոչ-բանաւոր գործի վերջաբանին, որ գործի մը բաց տարածութեան փակումն է, կղպումը։ Երաժշտական նիւթը, կառուցուածքը, գործը վերջացած է արդէն, բայց այս վերջաւորութիւնը կրկնակի կը չեշտուի վերջաբանով։ Վերջաբանը, նախաբանին նման, կրնայ համաբնոյթ կամ հակաբնոյթ ըլլալ իրեն անմիջապէս նախորդող մասին, որ դարձեալ հեղինակին կողմէ առաջնորդութիւն մըն է դէպի անհատական լուծում։

Նախաբանն ու վերջաբանը, արդարեւ, գրաւոր միտքին համար ընդունուած չափանիշներ են, որով զանոնք (անոնց ներկայութիւնն ու բացակայութիւնը) պիտի ընդունիլ դրական մօտեցումով։

Բանաւորութեան մէջ եւս նախաբան-վերջաբան գոյութիւն ունի։ Հայկական եկեղեցական երաժշտութեան սկսուածքները տեսակ մը նախաբաններ են յաջորդող

չարականներուն: Ժողովրդական եւ աշուղական երգերը եւս կրնան ունենալ գործիքային նախաբաններ: Բայց բոլոր պարագաներուն անոնք չեն կրնար խաղալ գրուածի վճռական ու կողմնորոշիչ դերը: Կը բաւէ որ բանաւորին մէջ չկան երաժշտական բուն մարմինին հակադրուող նախաբաններ, չկան վերջաբաններ՝ որոնք նոր երանգ կը մուծեն բուն մարմինին նկատմամբ, չկան կրկնուող մոթիֆներով եւ դաշնեակներով ամրակուռ վերջաւորութիւններ: Ժողովրդային բանաւորութեան առարկան բացերեւոյթ է: Տրամադրութիւնը արդէն հոն է, կենդանիօրէն պատրաստ, պէտք չունի յաւելեալ բացատրութեան նախաբան-վերջաբանի միջնորդութեամբ:

Բանաւոր *Գարունը* չունի նախաբան-վերջաբան: Թերահաւատը անմիջապէս պիտի առարկէ՝ որ ան չէր կրնար ունենալ նախաբան-վերջաբան, քանի որ մեներգ է առանց նուագակցութեան: Բայց կարեւորը երգին իրական-գործնական կացութեան գնահատութիւնն է: *Գարունին* ֆիզիքական դրուածքը՝ իբրեւ մեներգ առանց նուագակցութեան, ունի այդպէս ըլլալու իր պատճառները, որոնք նիւթիս կապակցութեամբ կարեւոր չեն: Կարեւոր չէ գիտնալ՝ թէ բանաւոր *Գարունը* նախաբան-վերջաբան չունի որովհետեւ ան կը ներկայանայ մեներգային տեսքով: Կարեւորը արդիւնքն է, իրական կեանքի մէջ ստացած ուղղութիւնը եւ ընկալումի կերպը: Բանաւոր *Գարունին* կատարողն ու ընկալողը երգը պիտի ընդունէին այնպէս ինչպէս որ ան գոյութիւն ունէր գործադրութեան մէջ, ուրեմն՝ նախաբան-վերջաբանի բացակայութեամբ: Ինչպէս պիտի տեսնենք ստորեւ («Վերլուծութեան փորձ նոթագրուած-տպագրուած *Գարունին*» գլուխը), 1862-ի Զուհաճեանի տարբերակին մէջ դաշնակի նախաբանը ամբողջ նախադասութիւն մըն է՝ բխած բանաստեղծութեան քառեակներուն փոքրալար (minor) բովանդակութենէն, իսկ վերջաբանը՝ որ կը յաջորդէ մեծալար (major) կրկներգին, կը հերքէ կրկներգը, վերականգնելով քառեակներուն տրամադրութիւնը: Բանաւոր *Գարունը* «ազատուելով» թէ՛ քառեակները եւ թէ՛ կրկներգները բնորոշող շրջանակումներէ, իր բովանդակած քառեակ/կրկներգ, փոքրալար/մեծալար, ոչ-հայրենիք/հայրենիք, բացասական/դրական յարաբերութիւնները եւ անոնց փոխներթափանցումները կը մնան չմիջամտուած: Ընկալողը ազատ կ'ըլլայ սահմանել *իր* կողմնորոշումը:

ԳԱՐՈՒՆԸ՝ ՄՇԱԿՈՒԱԾ ԿԱՄ ՓՈԽԱԴՐՈՒԱԾ

Մշակում (arrangement) եւ փոխադրութիւն (transcription) բառերուն տարբերութիւնը Արեւմուտքի երաժշտագիտութեան մէջ յստակօրէն չէ զանազանուած, միեւնոյն երեւոյթին կրնայ գործածուիլ մէկը կամ միւսը: Եթէ նոյնիսկ երբեմն տարբերութիւն կը դրուի երկուքին միջեւ, այստեղ ես անպայմանօրէն չէ որ պիտի փնտռեմ զանազանութիւն մը, մանաւանդ որ խնդրոյ առարկայ նիւթիս համար երկու եզրերն ալ կը թուին ըլլալ ընդունելի:

Ազգային Սահմանադրութեան թուլացումէն ետք, Պոլսոյ մէջ *Գարունը* կ'ապրի ընդհատակեայ կեանք: Թրքահայ մամուլը կը խուսափի անոր մասին բացայայտ արտայայտուիլ, կը դադրին երգ-դաշնակի նուագահանդէսի կատարումները: Բանաւորութիւնն է որ վառ կը պահէ զայն, գրգռելով ժողովուրդի յիշողութիւնը: Եւ ինչպէս Ազգային Սահմանադրութեան խաբուսիկ խանդավառութիւնը հիմք հանդի-

սացած էր *Գարունի* ծնունդին 1862-ին, այնպէս ալ Երիտթուրքերու 1908-ի յեղափոխութեան նոյնպէս խաբուսիկ խանդավառութիւնը առիթ պիտի տար Պոլսոյ մէջ *Գարունին* վերայայտնութեան իբրեւ «դասական» ստեղծագործութիւն: Խօսքը Յ. Սինանեանի մշակումին մասին է (օր. 5), հրատարակուած Պոլսոյ մէջ 1909-10-ին *Ո՞Հ ինչ անուշ* խորագիրով, *Հայ ժողովրդական երգեր* մատենաշարին մէջ[38]: Սինանեանի տարբերակը՝ նոթագրուած-տպագրուած Պոլսոյ մէջ, կապուած էր Հայերուն ճնշուածութեան ժամանակաւոր ու ձեւական վերացումին հետ:

Բայց նախքան 1908-ի յեղափոխութիւնը, Սինանեան իր մշակումը նուագած էր Թուրքիայէն դուրս: Օրինակ, 1905 Մայիս 6-ին, Գահիրէի Էզպէքիէ թատրոնին մէջ իր կազմակերպած նուագահանդէսին կը հնչեցնէ զայն պր. Նեվրուզի մենակատարութեամբ[39]: Ահաւասիկ փաստ մը եւս, որ նախքան 1908-ը, *Գարունը* անբաղձալի գործ մըն էր Թուրքիոյ մէջ:

Բացի *Ո՞Հ ինչ անուշէն*, մատենաշարի միւս եօթը երգերը քաղաքային եւ յեղափոխական երգեր են: Ուշադրութեան արժանի է՝ որ Սինանեան *Ո՞Հ ինչ անուշը* եւս կ'ընդունի այս ծիրին մէջ: Ան չէ յիշատակած Զուհաճեանին անունը: Բայց *Գարունին* տեղադրումը *Հայ ժողովրդական երգեր* ընդհանուր վերտառութեան տակ ինքնին կը վկայէ՝ որ Սինանեանին գրաւած է անոր վայելած ժողովրդականութիւնը: «Ժողովրդական» բառը Սինանեան բնականաբար կը գործածէ իբրեւ հոմանիշ «սիրուած»-ին ու «տարածուած»-ին:

Հրատարակութեան մէջ Զուհաճեանի անունին բացակայութիւնը պիտի չմղէր կարծել՝ որ Սինանեան անծանօթ էր հեղինակին, մանաւանդ որ՝ ինչպէս տեսանք, Սինանեան զայն կատարած էր Գահիրէի մէջ Զուհաճեանի անունով: Կամ կրկնակի զգուշաւորութեան համար է դիմած այս քայլին, եւ կամ ալ հեղինակային առումով ցանկացած է պահպանել մատենաշարին միանուագութիւնը, քանի որ իբրեւ քաղաքային ու յեղափոխական երգեր բոլորն ալ առանց հեղինակի են:

Սինանեան վստահաբար ձեռքի տակ ունեցած էր 1862-ի տարբերակը կամ անոր մէկ ընդօրինակութիւնը: Իր մշակումին մէջ մեղեդին գրեթէ անփոփոխ է այնպիսի մանրամասնութիւններով՝ որ անկարելի է ըլլայ վերանոթագրութիւն մը: Դաշնակի նուագակցութեան հիմքը 1862-ն է՝ իր հարմոնիներով եւ հիւսուածքով: Այստեղ, Սինանեան պարզապէ՛ս մուծած ու աւելցուցած է նոր դաշնեակներ (chords), կատարած հիւսուածքի որոշ կուտակումներ: Այսինքն, Զուհաճեանն առկայ է բարդացած նորամուծութիւններով: Սակայն որոշ տեղէ մը սկսեալ (օր. 5, հատուած 17-էն մինչեւ վերջ), բառերուն տեղադրութիւնը մեղեդիին տակ բոլորովին տարբեր է Զուհաճեանի տարբերակէն: Կրնայ ըլլալ Սինանեան իր տրամադրութեան տակ ունեցած է 1862-ի ընդօրինակութիւն մը՝ առանց բառերու:

Վերջապէս, ի՞նչ նուագարանի համար է նախատեսուած մշակումը: Անուանաթերթին վրայ Սինանեան ֆրանսերէն գրած է. «harmonisé et arrangé pour piano et chant ou violon (ad libitum) par H. Sinanian» [Հարմոնիզացում եւ փոխադրութիւն դաշնակի եւ երգի կամ ջութակի համար (ըստ կամս)՝ Յ. Սինանեան]: «Pour piano» գրուած է գլխագիր եւ մեծաչափ տառերով, իսկ «et chant ou violon (ad libitum)» փոքրատառ եւ փոքրաչափ տառերով: Մենանուագ դաշնակի նուագամասը (առանց երգ-ջութակի) տպագրուած է գլխաւոր միջուկին մէջ, իսկ երգ-ջութակի միացեալ էջը աւելցուած իբրեւ առանձին ներդիր: Դաշնակի նուագամասը երբեք ալ նուագակցու-

թիւն չէ, այլ կը ներկայացնէ ինքնուրոյն ամբողջականութիւն մը: Համած 12-ին, երկձայն ջութակին համար նշուած է divisi, որով արդէն կարելի է խօսիլ երկու ջութակի մասին: Կրնամ եզրակացնել, որ Սինանեան *Գարունը* մշակած է քանի մը նուագարանային տարբերակներով նուագուելու համար՝ մենանուագ դաշնակ, կամ մեներգ եւ դաշնակ, կամ մէկ/երկու ջութակ եւ դաշնակ, ընդ որում դաշնակի նուագամասը երեքին մէջ ալ կը մնայ նոյնը: Ինչպէս վերը ըսի, կարեւոր չէ եթէ զանոնք անուանենք մշակում թէ փոխադրութիւն, քանի որ երկուքն ալ կիրառելի են:

Բայց ինչպէ՞ս ընդունիլ Սինանեանի *ՈՐ ինչ անուշը*: Ինքնուրո՞յն միաւոր մը, թէ յաւերժ ածանցեալ ենթակայ մը Զուհաճեանի տարբերակին:

Նախ, անդրադառնամ մշակումի աւանդական մօտեցումին, որ կ'երկարի մինչեւ արդիապաշտութեան (modernism) աւարտը:

Պուզոնի՝ հանրածանօթ իր դաշնակի մշակում-փոխադրութիւններով, 1910-ին հետաքրքրական դիտում մը կ'ընէ ի պաշտպանութիւն փոխադրութեան, ձգտելով բացատրել սկզբնաղբիւրի մը սահմանները.

«Վիվալտիի քոնչերթոները, Շուպերթի երգերը, Վեպէրի *Վալսի հրաւէրը* տակաւին հոն են ամէն անգամ՝ երբ փոխուած են Պախի երգեհոնին, Լիսթի դաշնակին, Պերլիոզի նուագախումբին: Բայց ո՞ւր կը սկսի փոխադրութիւնը [transcription]: Լիսթ յօրինած է իր Սպանիական Հագներգութեան երկրորդ չարադրանք մը որ կը կրէ *Մեծ փանթէզի սպանիական եղանակներու վրայ* խորագիրը: Ան ուրիշ գործ մըն է, թէեւ մասնակիօրէն կը գտնուին նոյն հիմնանիւթերը [themes]: Ասոնցմէ ո՞ր մէկն է փոխադրութիւնը: Այն որ աւելի ո՞ւշ գրուած է: Բայց չէ՞ որ առաջինը արդէն մշակում [arrangement] մըն է սպանիական փոլքլորիք երգի մը: Այդ Սպանիական Հագներգութիւնը կը սկսի հիմնանիւթով մը որ կը զուգակցի Մոցարթի *Ֆիկարօ*ի պարի մոթիֆին հետ, իսկ Մոցարթ նոյնպէս ասիկա վերցուցած է ուրիշէ մը: Ասիկա Մոցարթինը չէ, այլ փոխադրուած է: Աւելին, նոյն հիմնանիւթը դարձեալ կը յայտնուի Կլիւքի *Տոն Ժուան* թատերապարին [ballet] մէջ»[40]:

Պուզոնիի յիշած օրինակները կարելի է դասակարգել երկու տարատեսակի՝ անոնք որոնք հիմնուած են յիշողութեան վրայ, եւ անոնք որոնք չունին յիշողութիւն: Բացատրեմ: Պախի, Լիսթի եւ Պերլիոզի գործերը բացայայտօրէն յայտարարուած են իբրեւ փոխադրութիւններ Վիվալտիի, Շուպերթի եւ Վեպէրի գործերուն, Լիսթի Սպանիական Հագներգութիւն կամ *Մեծ փանթէզի սպանիական եղանակներու վրայ* գործերուն խորագիրները ցոյց կու տան թէ անոնք փոխադրութիւններ են սպանիական եղանակներու: Այս բոլորին մէջ էականն այն է, որ ընկալողի յիշողութեան մէջ կենդանի են «սկզբնաղբիւր»-ները, աւելի ճիշդ՝ «սկզբնաղբիւր» մը գոյութիւն ունենալու գիտակցութիւնն ու գաղափարը, քանի որ պայման չէ որ ան լսած ըլլայ տուեալ սկզբնաղբիւրը: Ընկալողի յիշողութիւնը միշտ պիտի ձգտի այս փոխադրութիւնները կապել «սկզբնաղբիւր», «բնօրինակ» հասկացութիւններուն հետ, քանի որ գրաւոր միտքին համար կարեւոր է «առաջին»-ը, «վաւերական»-ը[41]: Անշուշտ, մէկ կողմէն՝ Վիվալտի-Պախի, Շուպերթ-Լիսթի, Վեպէր-Պերլիոզի, միւս կողմէն՝ Լիսթի Սպանիական Հագներգութեան եւ *Մեծ փանթէզի*ին միջեւ կայ ընկալողական տարբերութիւն մը, առաջինները ըլլալով փոխադրութիւններ դասականէն դէպի դասականը կամ գրաւորութենէն դէպի գրաւորութիւնը, երկրորդները՝ բանաւորութենէն դէպի գրաւորութիւնը:

Պուզոնիի օրինակներուն միւս տարատեսակը կապուած է յիշողութեան բացակայութեան հետ: Մոցարթի օփերայի պարի մոթիֆին փոխադրութիւն ըլլալը յայտարարուած չէ, հետեւաբար չէ գիտակցուած ընկալողին կողմէ: Ընկալողին յիշողութեան մէջ Մոցարթի մոթիֆը ինքը «սկզբնաղբիւր» է:

Հայ երաժշտութիւնը լեցուն է այս երկու տարատեսակներով: Առաջին տեսակին կը պատկանին, օրինակ, Ս. Ասլամազեանի եւ Ռ. Անդրիասեանի մշակումները Կոմիտաս Վարդապետի գործերուն: Քիչ չեն նաեւ յայտարարուած բանաւոր հայկական երգերու վրայ հիմնուած գործերը, ինչպէս Սպենդիարեանի *Երեւանեան էթիւտները*:

Երկրորդ տեսակին կը պատկանին այն անթիւ գործերը, որոնք հիմնուած են ժողովրդական մոթիֆներու եւ եղանակներու վրայ: Բայց քանի որ վերջիններս բացայայտօրէն յայտարարուած չեն նուագահանդէսներու յայտագիրներուն եւ տպագրուած ձայնատետրերուն (score) մէջ, անոնք ընկալողի յիշողութեան մէջ կը մնան բացակայ: Ընկալողի յիշողութիւնը չէ գրգռուած «սկզբնաղբիւր» բառի առաջնահերթութեննէն:

Մշակումի աւանդական ըմբռնումի հարցը անշուշտ շատ աւելի ընդարձակ է եւ բազմատեսակ: Այստեղ ես ներկայացուցի քանի մը կոռուկ օրինակներ, որոնք կը բաւարարեն նիւթիս կապակցութեամբ կատարել հետեւութիւններ:

Առարկութիւնս այստեղ կապուած է մարդկային յիշողութեան գոյութեան հետ: Յիշողութիւնը կրնայ ճանչնալ՝ որ Բ.-ը հիմնուած է Ա.-ին վրայ: Պայման չէ որ յիշողութեան կրողը լսած ըլլայ Ա.-ը: Բաւարար է որ յիշողութեան մէջ դրոշմուած ըլլայ Բ.-ին՝ Ա.-էն ծնած ըլլալու տեղեկութիւնը: Ուրեմն, Բ.-ը միշտ պիտի մնայ իբրեւ ածանցեալ առարկայ, ենթակայ աւելի ուժեղին՝ Ա.-ին:

Ուժի յարաբերութիւնը եւ անոր անհաւասարաչափ տեղաբաշխումը գրաւոր միտքը պիտի կողմնորոշէ դէպի Ա.-ը, իսկ այս ուժը կը սահմանուի ըստ այն արտաքին տեղեկութեան՝ զոր ընդունած է ենթական (գրաւոր միտքը), եւ այն աստիճանով՝ որ ան դրոշմուած է իր յիշողութեան մէջ:

Այս բոլորը՝ ըստ աւանդական մօտեցումին: Յետարդիականութիւնը հարցերը կը դասաւորէ այլ յարաբերութեամբ:

Դարձեալ սկսիմ Պուզոնիով: Ան կը ցանկայ մշակումի դրականութիւնը հիմնաւորել փիլիսոփայական տեսութեամբ: Իր գաղափարապաշտական (idealist) մօտեցումով, ան կը չէչտէ՝ թէ «նոթագրութիւնն ինքնին փոխադրութիւնն է վերացական գաղափարի մը»[42]: Ստորեւ պիտի փորձեմ պաշտպանել Պուզոնիի դրականութիւնը մշակումի սկզբունքին, բայց շրջելով հիմնաւորումը, այսինքն՝ առարկելով որ նոթագրութիւնը փոխադրութիւնը *չէ* վերացական գաղափարի մը, կամ գաղափարի մը ընդհանրապէս: Ասոր համար պիտի հիմնուիմ յետարդիապաշտական ժամանակակից միտքի տիրող ու ազդեցիկ ուղղութիւններէն՝ յետկառուցուածքապաշտութեան (poststructuralism) առաջադրած առաւելութիւններուն վրայ:

Յետկառուցուածքապաշտութիւնը ուղեցոյց ունենալով լեզուն եւ ելակէտ համարելով Ֆերտինան տը Սօսիւրի (Ferdinand de Saussure) *Cours de linguistique générale* [*ֆրանսերէն*՝ Ընդհանուր լեզուաբանութեան դասընթացք] (հրատ.՝ 1916) հոչակաւոր աշխատութիւնը, կ'առարկէ թէ լեզուն ու նշանակութիւնը կը հանդիսանան գաղափարին աղբիւրը, ի հակադրութիւն երբեմնի աւանդական տեսակէտին՝ թէ գաղափարն է աղբիւրը լեզուին եւ նշանակութեան[43]: «Գաղափարները հետեւանքն

են նշանակութիւններուն՝ զորս կը սորվինք եւ կը վերարտադրենք», իրաւացիօրէն կը համառօտագրէ Քաթրին Պելսի[44]: Օրինակ, կախում ունի ինչպէս կը հասկնանք «արդի» (modern) բառը տուեալ բնաբանին մէջ: Ք. Պելսի կը բացատրէ.

«Իբրեւ նկարագրութիւն ժառանգուած համոզմունքներուն հանդէպ յետկառուցուածքապաշտութեան [poststructuralism] ունեցած մարտահրաւէրին, ան [իմա՝ «արդի» բառը, Հ. Ա.] կրնայ նշանակել պարզապէս «նոր»: Արդի պատմութիւնը, միւս կողմէն, ընդհանրապէս կը վերաբերի ԺԷ. դարէն սկսող ժամանակաշրջանին: Եւ տակաւին մենք կ'ընդունինք արդի լեզուները իբրեւ դասական լեզուներէն տարբեր, մինչդեռ արդի կարասին վստահաբար կը պատկանի Ի. դարուն կամ անկէ ետք: Այս բոլոր պարագաներուն «արդի» կը սահմանէ ոչ սովորական ժամանակագրական շրջան, քանի որ արդի պատմութիւնը կը պատկանի վերջին չուրջ հինգ հարիւր տարիներուն, արդի լեզուները՝ հաւանաբար վերջին հազարամեակին, իսկ արդի կարասին՝ ոչ աւելի քան վերջին հարիւրամեակին: Յետկառուցուածքապաշտութեան արդի մարտահրաւէրն ինքնին արտադրութիւնն է վերջին քանի մը տասնամեակներուն:

«Ուրիշ բառերով, «արդի» եզրը չունի դրական բովանդակութիւն, այլ իր իմաստը կը պարտի տարբերութեան. այս պարագաներուն արդիական է այն ինչ որ յաջորդաբար ոչ միջնադարեան է, ոչ հին [not ancient], ոչ հնադարեան [not antique], կամ պարզապէս «ոչ աւանդական»: Բայց առ նուազն բոլոր պարագաներուն ալ «արդի»-ն կը տարբերէ ժամանակաշրջան մը՝ որ աւելի նոր է քան միւսը»[45]:

Այս միտքը, բնականաբար, չի կրնար վերաբերիլ միայն լեզուին: Երաժշտութիւնը եւս կը բացատրուի նոյն մօտեցումով: Յետկառուցուածքապաշտութեան լեզուական դրոյթը փոխանցելով երաժշտութեան, պիտի ընդունիլ՝ որ նոթագրութենէն եւ անոր կենդանի հնչողութենէն (կատարում) կը բխին գաղափարն ու մեկնաբանութիւնը: Եւ կը պարզուի, որ գաղափար-մեկնաբանութիւնը միանշանակ չէ, այլ տարբեր է, նայած թէ գործը ուր, երբ, ինչու, որուն կողմէ կը կատարուի եւ կ'ընկալուի:

Եթէ նոթագրութիւն-կատարումէն կը բխի գաղափարը, ուրեմն մշակում մը ինքն է այն հիմքը որմէ կը ծագի գաղափարը, եւ ոչ թէ ծնունդն է գաղափարի մը որ կը կոչուի սկզբնաղբիւր: Մշակումը՝ ինքը նոթագրուած ու կատարուող գործ մը, ծնունդ կու տայ գաղափարի մը, որ ուրիշ է «սկզբնաղբիւր»-ին ծնունդ տուածէն:

Կը նշանակէ, որ ի տարբերութիւն աւանդականէն, յետարդիականը Բ.-ը կ'ընդունի գաղափարին աղբիւրը, հետեւաբար՝ ուժեղ, ոչ-ածանցեալ: Նոյնպէս ի տարբերութիւն աւանդականէն, անիկա առաւելութիւն չի տար այս կամ այն կողմին, Ա.-ը եւ Բ.-ը կը դիտէ հաւասար արժէքով: Եթէ մինչ յետարդիականութիւնը իրերը կը դասուէին առնչութեամբ, յետարդիականութիւնը զանոնք կը նայի ըստ տարբերութեան[46]: *Առնչութիւն* պիտի նշանակէր Բ.-ը անպայմանօրէն առնչել Ա.-ին, հետեւաբար փորփրել, փնտռել ու գտնել երկուքին միջեւ լաւն ու նուազ լաւը, ընդունելին ու նուազ ընդունելին, չըսելու համար լաւն ու վատը, ընդունելին ու վանելին: *Տարբերութիւն* պիտի նշանակէր նախապայման չդնել ընտրելու լաւը, այլ տեսնել Ա.-ին եւ Բ.-ին զանազանութիւնները, տարբեր բնաբաններն ու ազդեցութիւնները:

Այսպէս, եթէ աւանդականը մշակումի բնագաւառին մէջ Բ.-ը կը գտնէ տկար, ածանցեալ եւ իր գոյութեան համար պարտական Ա.-ին, յետկառուցուածքապաշտութիւնը կը փնտռէ հաւասար մօտեցում Ա.-ին եւ Բ.-ին համար, առանց կանխակալ

նախապատուութիւն տալու մէկուն կամ միւսին, այլ միշտ զանոնք դնելով իրենց բնաբաններուն մէջ: Եթէ աւանդականը հիմնուած է կանխադրոյթի, նախապէս սահմանուած օրէնքի վրայ՝ որ կ'ընդունի ժամանակագրականօրէն նախորդին առաւելութիւնը, յետկառուցուածքապաշտութիւնը կը նայի իւրաքանչիւրին իրական ազդեցութիւնը կենդանի շարժումին, կատարողին ու ընկալողին վրայ:

Փնտռելով տարբերութիւն եւ ոչ առնչութիւն, յետկառուցուածքապաշտութիւնը, արդարեւ, մեծ կարեւորութիւն կու տայ ուժին, բայց աւանդականէն բոլորովին տարբեր ըմբռնումով:

Ուժի յարաբերութիւնը յետարդիական միտքին մէջ ստացաւ առաջնակարգ նշանակութիւն, մանաւանդ ֆրանսացի փիլիսոփայ, պատմաբան եւ ընկերաբան Միշէլ Ֆուքոյի (Michel Foucault) գրութիւններուն ընդմէջէն: Ք. Պելսի կը գրէ.

«Բոլոր յարաբերութիւնները, կ'առարկէ Ֆուքօ, այս առումով ուժի յարաբերութիւններ են: Ծնողքները եւ ուսուցիչները ենթակայ կը դարձնեն մանուկները երբ կը կրթեն զանոնք: Փրոֆեսորները կը պատրաստեն քննութիւնները եւ ընթացքին կը սահմանեն իրենց միանալու համար անհրաժեշտ գիտելիքները: Ուէ մէկը որ ուրիշին կ'ըսէ կամ ցոյց կու տայ ինչպէս բան մը ընել, ուժ կը բանեցնէ անոր վրայ: Ասիկա մտադրութեան կամ ցանկութեան հարց չէ: Գիտելիքի փոխանցումը կը պարփակէ հրահանգ, սորվիլը կ'ենթադրէ հնազանդութիւն:

«Զափանիշները, ուրեմն, մշակութապէս արտադրուած են, եւ այն չափով որ կը գործադրեն կարգապահութիւն՝ կը ներկայացնեն ճնշումի տեսակ մը: Ֆուքոյի կարծիքով, ուժը ստեղծագործ է, ան կ'արտադրէ գոյութեան կերպեր եւ ձգտելու իտէալներ»[47]:

Այս լոյսին տակ, ուժ է այն ինչ որ կը գործէ այժմ: Յօդուածիս այս գլուխը յատկացուած է Սինանեանի *ՈՀ ինչ անուշ*ին, ան է որ կը խօսի հիմա, անոր մասին է որ կը մտածեմ ես եւ ընթերցողը: Ուրեմն հիմա, այստեղ, ներկայ բնաբանին մէջ, Սինանեանի տարբերակն է ուժի կեդրոնը: Բայց, ի տարբերութիւն աւանդականէն՝ որ ուժի կրողը պիտի համարէր դրական եւ միւսը՝ բացասական, այստեղ դրական/բացասականի հարց չէ դրուած, եւ լիովին գիտակցուած է որ ուժի յարաբերութիւնը կրնայ փոխուիլ բնաբանի փոփոխութեամբ:

Մ. Պօյտ, *Կրով բառարանի* «Մշակում» բառայօդուածը կ'աւարտէ ցոյց տալով նոյն ինքը մշակումին «վաւերականութիւն»-ը.

«Իւրաքանչիւր մշակում կը ստեղծէ իր սեփական պատմական վաւերականութիւնը: Այսպէս, Մոցարթի տարբերակը Հանտըլի *Messiah*-ին ապահովեց երկու տարբեր գիտական խմբագրութիւններ եւ առ նուազն մէկ ամբողջական, խնամքով պատրաստուած ձայնագրութիւն: Թերեւս օր մը պիտի գոյութիւն ունենայ «պատմականօրէն ճշգրիտ» կատարումներ էպենէզար Փրութի տարբերակին (1902)՝ որ կը բովանդակէ սահմանափակ զարդանախշութենէն [ornamentation] մինչեւ յաճախակի գործածուող portamento:

«Անիրական պիտի ըլլար առաջարկել մշակումները դատել առանց բնօրինակի վկայակոչութեան, բայց թերեւս մշակումը եւ բնօրինակը իբրեւ նոյն գործին երկու զանազան տարբերակներ ընդունելով է միայն որ կարելի է լուծում մը գտնել անոնց յաճախակի յառաջացուցած գեղագիտական երկընտրանքին»[48]:

ԳԱՐՈՒՆԸ՝ ԲԱՆԱՒՈՐԷՆ ԴԷՊԻ ԳՐԱՒՈՐ

1919-ին, Կ. Պոլսոյ մէջ, *Հայ գուսան* ժողովածուին մէջ Վ. Սարգսեան երգի եւ դաշնակի համար կը տպագրէ *Գարունը* (op. 6), նշելով հետեւեալը՝ «երգ Տ. Չուհաճեանի, դաշնաւորեց՝ Վ. Սարգսեան»[49]:

Դաշնակի նուագակցութեան մէջ մօտէն կամ հեռուէն 1862-ի Չուհաճեանի տարբերակէն ոչ մէկ հետք կը գտնուի. դաշնակի ամբողջապէս տարբեր հիւսուածք, հարմոնիք ոչ մէկ նմանութիւն, նախաբան-վերջաբանի այլախոհ տրամաբանութիւն, նոյնիսկ կառուցուածքային տեղափոխումներ:

Կարելի՞ է արդեօք լսած կամ ձայնանիշերով դիտած երաժշտութենէն կտրականապէս հրաժարիլ, երբ նպատակ դրուի մշակել այդ նոյն երաժշտութիւնը: Կարելի է, եթէ յատուկ ճիգ եւ ուժ գործադրելով գիտակցաբար ընտրուի ուրիշ, հեռաւոր ճանապարհ մը: Օրինակ, *Գարունը* մշակել a cappella երգչախումբի համար՝ ուր կարելի պիտի ըլլայ օգտագործել տարբեր արտայայտչամիջոցներ, կամ 1919 թուականին դիմել արդիապաշտ (modernist) միջոցներու՝ ուր կապը պիտի կտրի աւանդական մտածողութեան հետ: Երգչախումբը կամ արդիապաշտութիւնը պիտի խաղային բացասող, ապա պարտադրող ու տիրող դեր, որով կարելի պիտի ըլլար ընդունիլ կապի խզում, հինի մերժում: Բայց այսպիսի պարտադրանք *Հայ գուսանի* նպատակներուն մաս չէր կազմեր: Ժողովածուի խմբագիրներուն ցանկութիւնն էր հայ երգը ներկայացնել, ինչպէս իրենք պիտի ըսէին, «հաւատարիմ [մնալով] մեր վարպետին [իմա՝ Կոմիտաս Վարդապետին, Հ. Ա.] աւանդութիւններուն եւ մեր տոհմիկ երաժշտութեան պահանջներուն»[50]:

Կարեւոր է նաեւ այն, որ Սարգսեան՝ Չուհաճեանի նման, վիպապաշտ (romantic) մըն էր: Աւելին. Չուհաճեան միջին վիպապաշտութեան կրող մըն էր 1862-ին, իսկ Սարգսեան 1919-ին տակաւին կը հետեւէր նոյն միջին վիպապաշտութեան:

Այս երկու պայմանները նկատի ունենալով (աւանդութիւններուն հաւատարմութիւնը եւ դպրոցներու միանմանութիւնը) անկարելի է համոզուիլ որ կարելի է բոլորովին ջնջել մարդկային յիշողութիւնը: Եթէ ականջը անգամ մը ընկալած կամ աչքը դիտած ըլլար առարկան, գիտակցական կամ ենթագիտակցական արձագանգ մը կամ աննշան մանրամասնութիւն մը անպայման պիտի յայտնուէր տեղ մը: Այս լոյսին տակ դժուար է ենթադրել՝ որ Սարգսեան տեսած կամ լսած ըլլար 1862-ի տարբերակը, քանի որ անկէ ոչինչ կը գտնուի իր մշակումին մէջ:

Երգչային դերամասը նոյնպէս բնաւ ալ չի կրնար հիմնուած ըլլալ 1862-ին վրայ, քանի որ զանազանութիւնները խիստ ակնառու են, հակառակ ընդհանուր կորագիծին նմանութեան: Պատկերը յստակ է: Սարգսեան մեղեդին վերցուցած է բանաւորի ճամբով անցած տարբերակէ մը: Հեռու չէ որ իր կողմէ կատարած ըլլայ միջամտութիւններ: Մեղեդին քիչ մը շատ «ողորկ» կը թուի ըլլալ բանաւորի մը համեմատութեամբ, ան նկատելիօրէն աւելի պարզ է քան 1862-ինը եւ կը ներկայանայ առանց ոչ մէկ զարդանախշի (ornament): Միջամտութեան արդի՞ւնքն է ասիկա: Հաւանաբար՝ այո: Բայց ո՞րչափ է միջամտութեան աստիճանը: Դժուար է պատասխանել: Կարեւորը՝ Սարգսեանի գործը ճամբայ մըն է բանաւորէն դէպի գրաւորը:

Վերադառնամ նոթագրուած-տպագրուած գրաւոր *Գարուն*ներու թուականնե-

րուն: Պատահականութի՞ւն է՝ որ Պոլսոյ մէջ տպագրուած *Գարուն*ները բոլորն ալ կապուած են պատմական թուականներու հետ: Չուհաճեանի տարբերակը տպագրուած է 1862-ին՝ յաջորդելով Ազգային Սահմանադրութեան, Սինանեանի տարբերակը 1909-10-ին՝ յաջորդելով Երիտթուրքերու յեղափոխութեան, իսկ Սարգսեանի տարբերակը 1919-ին՝ որ պոլսահայուն համար կը ներկայացնէ բարդ, խճճուած ու բազմաշերտ թուական մը: Հայկական Մեծ Եղեռնի վնասուածքը (trauma) իր գագաթնակէտին էր, արեւմտահայութեան կոտորածները տակաւին չէին վերջացած, Օսմանեան Կայսրութիւնը պարտուած դուրս ելած էր Առաջին Համաշխարհային Պատերազմէն եւ արդէն կ'ապրէր իր բազմադարեայ գոյութեան վերջին տարիները, 1918-ին Երրեակ Դաշնակցութիւնը գրաւած էր Պոլիսը, կը զարգանար քէմալականներու ազգայնականութիւնը, Սեւրի Դաշնագիրը ձեւաւորումի մէջ էր՝ ընդարձակ Հայաստանի մը ակնկալիքով, 1918-ին կազմուած էր անկախ Արեւելահայաստանը՝ գրեթէ անհասանելի այդ շրջանի պոլսեցիին: *Հայ գուսան*ի երեք հատորները՝ ուր տեղ գտած էր *Գարունը*, *տպագրուած* ժողովածուներ էին: Եղեռնի վնասուածքի հակազդեցութիւնը, Սեւրի Հայաստանի երազը, հեռաւոր Արեւելահայաստանի անկախութեան արձագանգը, Երրեակ Դաշնակցութեան մուտքը Պոլիս՝ իբրեւ թօթափում օսմանեան ճնշող կացութեան, այս բոլորը մղած են *Հայ գուսան*ի տպագրութեան եւ ուժ պարգեւած անոր: Այստեղ, աւելի քան երբեք, կը թուէր հաստատուիլ հայրենիքի իրական գոյութիւնը բանաստեղծութեան չորրորդ տունով: Բայց որքա՞ն հեռու կրնար երթալ այդ գոյութիւնը: Չէ՞ որ ան անկայուն էր, անորոշ ու մշուշապատ:

ԳԱՐՈՒՆԸ՝ ՎԵՐԱՆՈԹԱԳՐՈՒԱ՞Ծ ԹԷ ՄՇԱԿՈՒԱԾ

Կոմիտաս Վարդապետ եւս ձեռք դրաւ *Գարուն*ին վրայ իբրեւ դասական ստեղծագործութիւն: Կոմիտասագէտ Ռ. Աթայեանի վկայութեամբ՝ *Գարուն*ի Կոմիտասի «մշակման առաջին փորձերը վերաբերում են անցեալ [իմա՝ ԺԹ., Հ. Ա.] դարի վերջին տարիներին, թերեւս դեռ Չուխաճեանի կենդանութեան օրերին»[51]:

Կոմիտաս Վարդապետ զայն քանիցս մշակած է երգչախումբի համար, որոնցմէ երկու տարբերակ՝ a cappella քառաձայն երգչախումբի համար, Աթայեան առաջին անգամ տպագրած է 1976-ին (op. 3 եւ 4)[52]: Այս առիթով, Աթայեան նկատած է՝ որ «[հ]անրայայտ դարձած այս մեղեդին Կոմիտասի խմբերգային մշակման մէջ բաւականին փոփոխուած է»[53]: Կոմիտաս Վարդապետ ծանօթ էր 1862-ի տարբերակին թէ ոչ՝ յայտնի չէ: Ձեռագիրներուն վրայ ան չէ յիշած Չուհաճեանի անունը: Բայց զայն մշակած է չնուագակցուած երգչախումբի համար, որով եթէ նոյնիսկ ծանօթ ըլլար 1862-ին, դժուար պիտի չըլլար իրեն համար ստեղծել բոլորովին նոր հիւսուածք ու բովանդակութիւն: Կը նշանակէ՝ թէ մեզի յայտնի չէ Կոմիտաս Վարդապետին աղբիւրը: Եւ այստեղէն ալ կը ծագի կարեւոր հարցում մը: Կարեւո՞ր է որ մենք գիտնանք եթէ մշակողը տեղեակ եղած է բնօրինակին թէ ոչ, եթէ ան գիտակցաբար հեռացած է «բնագիր»-էն թէ անգիտակցաբար: Ի՞նչ տարբերութիւն պիտի ընէ մեր գիտնալը: Պիտի ըսէի՝ ո՛չ մէկ, բացի այն՝ որ պիտի սկսէինք փնտռել փոփոխութեան եւ ոչ-փոփոխութեան պատճառները եւ հետեւանքները: Այժմ, կամ գոնէ առ այժմ (մինչեւ նոր տեղեկութեան յայտնուիլը), ազատուած այս բեռէն, ենթադրուած է աւելի հան-

գրստութեամբ կարողանալ Կոմիտաս Վարդապետի մշակումը դնել իր բնաբանին մէջ: Սակայն կ'երեւի թէ հարցը այնքան ալ պարզ չէ: Ստորեւ պիտի կատարեմ վերընթերցում մը Ռ. Աթայեանի տեսակէտին Կոմիտաս Վարդապետի տարբերակին մասին: Աթայեանի 1976-ի գրութիւնը ընտրութիւն մը չէ ինծի համար: Անիկա Կոմիտասի տարբերակին միակ արձագանգն է որ երբեւէ մատչելի եղած ըլլայ ինծի, հետեւաբար, միակ կարծիք մը, որ միաժամանակ արտացոլումն է ընդհանուր խորհրդային համոզումներուն:

Աթայեանի գրութիւնը կը բաժնուի երկու մասի՝ տեսական վերլուծութիւն, եւ ձեռագրական դասակարգում: Ան ձեռքի տակ ունեցած է 1862-ի տարբերակը, իր հատորին մէջ մէջբերած անոր մեղեդին ամբողջութեամբ, եւ ապա կատարած հետեւեալ համեմատութիւնը. «Հանրայայտ դարձած այս [իմա՝ Զուհաճեանի, Հ. Ա.] մեղեդին Կոմիտասի խմբերգային մշակման մէջ բաւականին փոփոխուած է. զանազան հատուածներում այն խմբագրուել է ի հաշիւ տիպիկ եւրոպական ինտոնացիաներից կազմուած դարձուածքների պակասեցման, առաջին պարբերութեան աւարտը լադային չեղում է ստացել, ամբողջապէս դուրս է մնացել 2-րդ տան խօսքերով երգուող յարաչարային հատուածը: Այդ փոփոխութիւնների շնորհիւ մեղեդիի ձեւը դարձել է ամփոփ, նրանում երեւան են եկել լադային փոփոխականութեան գունեղ երանգներ, որոնք հնարաւորութիւն են տուել ստեղծելու նոյնքան գունեղ ներդաշնակութիւն»[54]:

Ո՞ւր կրնայ առաջնորդել մեզի այս պարբերութիւնը: Յօդուածիս «*Գարունը*՝ մշակուած կամ փոխադրուած» գլուխին մէջ կ'առարկէի, որ աւանդական մտածողութեամբ Ա.-ը (սկզբնաղբիւր) ուժ կը բանեցնէ Բ.-ին (մշակում) վրայ: Ապա կ'ըսէի թէ յետարդիական մօտեցումը Ա.-ին եւ Բ.-ին կու տայ ուժի հաւասար բաշխում, եւ միաժամանակ կ'ընդունի՝ որ ըստ Ա.-ի եւ Բ.-ի յարափոփոխ բնաբաններուն, անոնցմէ մէկը՝ եւ ոչ պարտադրաբար Ա.-ը, ընդունակ կ'ըլլայ ժամանակաւորապէս դառնալ ուժի կրող:

Աթայեան կ'ընդունի Ա.-ի՝ սկզբնաղբիւրի (Զուհաճեանի տարբերակ), եւ Բ.-ի՝ մշակումի (Կոմիտասի տարբերակ), գոյութիւնները: Աթայեանի մօտ Ա.-ն ու Բ.-ը հաւասարազօր չեն, եւ ինչպէս աւանդապաշտները՝ մէկը միւսին վրայ կը բանեցնէ մնայուն ուժ ու առաւելութիւն: Բայց Աթայեանի մօտ տեղափոխութիւն մը կայ: Բ.-ն է որ ուժ կը բանեցնէ Ա.-ին վրայ, եւ ոչ թէ ընդունուած հակառակը: Ասիկա ոչ-տարածուած մօտեցում մըն է, քանի որ, ինչպէս տեսանք, երբ դասական երաժշտութեան բնագաւառին մէջ «ստեղծագործութիւն» մը կ'ենթարկուի մշակում-փոխադրութեան, Բ.-ն է որ կը դառնայ ենթակայ: Աթայեանի անցումը դէպի Բ.-ը տակաւին չի նշանակեր ընդունումը յետարդիապաշտութեան, քանի որ երաժշտագէտը կրքոտօրէն Ա.-ը կը դիտէ իբրեւ յաւերժ ենթակայ, տկար, որով ան հետեւած կ'ըլլայ առնչութեան սկզբունքին եւ ոչ տարբերութեան:

Վերցնեմ Աթայեանի յիշեալ պարբերութեան երկրորդ կէսը. «Այդ փոփոխութիւնների շնորհիւ մեղեդիի ձեւը դարձել է ամփոփ, նրանում երեւան են եկել լադային փոփոխականութեան գունեղ երանգներ, որոնք հնարաւորութիւն են տուել ստեղծելու նոյնքան գունեղ ներդաշնակութիւն»: Քանի որ խօսքը ամբողջութեամբ հիմնուած է Զուհաճեան-Կոմիտաս յարաբերութեան վրայ, կը նշանակէ որ Կոմիտասին (Բ.-ին) վերագրուող բարեմասնութիւնները կը բացակային Զուհաճեանին (Ա.-ին) մօտ: Փորձեմ վերընթերցել նոյն նախադասութիւնը, առանց իմաստային փոփոխութեան.

«Զուհաճեանի տարբերակին մէջ մեղեդիի ձեւը ամփոփ չէ, նրանում պակասում են լադային փոփոխականութեան գունեղ երանգներ, որը հնարաւորութիւն չի տուել ստեղծելու գունեղ ներդաշնակութիւն»: Այս բոլորը բարելաւեց Կոմիտաս, ըստ Աթայեանին:

Ինչպէս տեսանք, այս նախադասութեան նախորդած է ուրիշ, բաւական անակընկալ նախադասութիւն մը, ուր Աթայեան դիտել տուած է՝ որ Կոմիտաս Վարդապետ դրականօրէն խմբագրած է Զուհաճեանի մեղեդին «ի հաշիւ տիպիկ եւրոպական ինտոնացիաներից կազմուած դարձուածքների պակասեցման»: Գրեթէ վերացական արտայայտութիւն մը, իր եւրոպական/ոչ-եւրոպական անառարկելի հակադրութեամբ: Աթայեան թէեւ չի նշեր, բայց ան վստահաբար նկատի ունի Կոմիտասի մեղեդիին մէջ երկու «լադային» միջամտութիւն: Անոնցմէ մէկը առաջին մասի հարմոնիք փոքրալարն (harmonic minor) է (օր. 4), ի տարբերութիւն Զուհաճեանի մեղեդային փոքրալարին (melodic minor) (օր. 1): Արդարեւ, հարմոնիք փոքրալարը չափանիշ մը չէ ոչ-եւրոպականի, Շոփէնի Մազուրքաները, Սէն-Սանսի դաշնակի հինգերորդ քոնչերթօն կամ արեւմտեան արեւելապաշտներու (orientalist) հարմոնիք փոքրալարերը եւ մեծացած երկեակները (augmented second) նոյնքան եւրոպական են որքան Պեթհովէնի իններորդ համանուագը: Երկրորդ կէտը կապուած է երկրորդ մասի վերի *մի պեմոլ*ին հետ, որ կը հակադրուի նոյն մասի վարի *մի պեքար*ին (օր. 4, հատած 17-էն սկսեալ): Ասիկա եւս արտացոլում մը չէ ոչ-եւրոպականութեան: Եթէ խօսքը հայ երաժշտութեան բնորոշ շղթայակապ քառալարերու (tetrachord) յառաջացումի մասին է, ապա վերի *մի* ձայնանիշը պեմոլ դարձնելով նման շղթայակապում չէ յառաջացած, բոլոր *տօ*երն ալ հիմնաձայն (tonic) են եւ ունին ութեակային յարաբերութիւն: *Մի պեմոլ*ը գունաւորում մըն է, բայց ոչ դէպի ոչ-եւրոպական:

Ասիկա անմիջապէս պիտի կարծել տայ՝ որ Զուհաճեանի ու Կոմիտասի տարբերակները եւրոպական են: Հազիւ թէ այդպէս ըլլայ: «Ազգային»-ը միայն համաձայնոյթով (mode, լադ) չէ որ մէջտեղ կու գայ: Ամբողջ ընկերային ու մշակութային բնաբանն է որ գործին կամ ենթակային կու տայ բովանդակութիւն եւ իմաստ: Զուհաճեանի տարբերակը ուղղակի արդիւնքն էր ԺԹ. դարու հայկական զարթօնքին եւ 1860-ականներու պոլսահայ ոգեւորութեան, եւ ուղղուած էր հայ կատարողին ու ընկալողին: Կոմիտասի տարբերակը «էջմիածնական» է, այն իմաստով որ իր վերջնական կազմաւորումը ստացած է էջմիածին, եւ մանաւանդ նախատեսուած ճեմարանի երգչախումբին համար: Նաեւ, հայն է որ տպագրեց ու վերատպեց Զուհաճեանն ու Կոմիտասը, հայն է որ երգեց զանոնք՝ երբ որոշեց երգել, հայն է որ յուզուեցաւ կամ որոշեց չյուզուիլ անոնցմով: Բաց աստի, Զուհաճեանի տարբերակը՝ որուն հասցէագրուած է Աթայեանի քննադատութիւնը, չի կրնար ըլլալ եւրոպական եւ միաժամանակ ունենալ բաւական երկար ու հաստատուն կենսագրութիւն մը հայ քաղաքի ժողովուրդին մէջ: Միայն գեղջկական ու եկեղեցական բանաւորութիւնը չէ որ «ազգային» է, բացի եթէ հայաշատ քաղաքներու հայութեան պիտի նկատել ոչ-հայ, բան մը՝ որուն պարագային հայութեան մեծամասնութիւնը պիտի դառնայ «ոչ-ազգային», կամ «ապազգային», կամ պարզապէս՝ «եւրոպական», «արեւելեան», եւլն.: Կոմիտաս ինքը լաւ հասկցած էր այս կէտը եւ զայն գործադրած գործնական գետինի վրայ՝ իր ստեղծագործութիւն-մշակումներուն կարեւոր մաս մը յատկացնելով քաղաքային երգին: Կոմիտաս լաւ հասկցած էր այս կէտը, բայց Կոմիտասի այս կէտը չաւ

չհասկցուեցաւ իր մեկնաբաններուն կողմէ: Ան նպատակ չունէր «բարելաւել» կամ «ազգայնացնել» քաղաքային երգը իր խմբերգներուն եւ մեներգներուն ընդմէջէն: Կոմիտասի համար քաղաքային երգը ստեղծագործական մտածողութեան կարեւոր բաղկացուցիչ էր, *հայկական* քաղաքային եւ նուազահանդէսային միջավայրի ազդեցիկ առարկայ:

Հետեւելով Աթայեանի հետքերուն, Կոմիտաս Վարդապետ բարելաւած է Ջուհաճեանը երկու ուղղութեամբ. ա.-ամփոփելով մեղեդիին ձեւը եւ անոր մէջ մէջտեղ բերելով բացակայող համաձայնութային գունեղ երանգներ եւ ներդաշնակութիւն. բ.-գործը դարձնելով նուազ եւրոպական: Արդիւնք՝ Բ.-ը դարձած է կեդրոն, ի հաշիւ մշտածանց Ա.-ին:

Ինչպէ՞ս բացատրել Աթայեանի մօտեցումը: Եւ արդեօ՞ք ասիկա մասնակի, մէկ երաժշտագէտի մը կարծիքն էր, թէ ան իր մէջ կը բովանդակէր ժամանակուայ ընդհանուր միտումնաւորութիւնը: Կը կարծեմ, հարցը ունէր թէ՛ մասնակի եւ թէ՛ ընդհանուր արտայայտութիւն:

Աթայեան կոմիտասագէտ մըն էր: Իբրեւ կրքոտ նուիրեալ մը Կոմիտասին, իբրեւ Կոմիտասի գործերու ամբողջական հատորներուն միակ խմբագիր, բնական է որ իր հետաքրքրութեան կեդրոնը ըլլար Կոմիտաս: Բայց այս կեդրոնը պիտի դառնար կեդրոնաձիգ ու ինքնահայեաց, խմբագիրը պիտի ստեղծէր Կոմիտասին զուգահեռ կեդրոն մը իր իսկ անունին շուրջ, եւ այստեղէն ալ պիտի բխէր իր յատուկ վերաբերմունքը Ուրիշին (Other) հանդէպ: Այս պարագային, այս Ուրիշը վիճելի Ջուհաճեանն էր, որ նիւթ մատակարարած էր անվիճելի կեդրոնին՝ Կոմիտաս-Աթայեանին: Ասիկա, հարցին անհատական կողմը:

Կայ նաեւ հասարակական կողմը: Կոմիտաս Վարդապետ դրականօրէն սրբապատկեր մըն է հայութեան համար, ազգային ինքնութեան գերագոյն մարմնացումը: Եւ դարձեալ, զայն դարձնելով սուրբ ու գերագոյն, շատեր Կոմիտասին կապը ռեւէ Ուրիշին հետ սիրած են բացասականօրէն դիտել առնչութեան եւ ոչ տարբերութեան հիմքի վրայ:

Վերջապէս, եւրոպականի եւ պակաս եւրոպականի հարցը: Բազմիցս գրուած է որ Կոմիտաս Վարդապետ մաքրեց, զտեց, յղկեց հայկական երաժշտութիւնը, եւ ահաւասիկ այս անգամ ալ ան կ'ազգայնացնէ Ջուհաճեան: Կոմիտաս ոչ նպատակ ունէր յղկել Ջուհաճեանին, ոչ ալ դասեր տալ թէ ինչպէս կարելի է հեռանալ եւրոպականէն: Կոմիտաս Վարդապետ շատ աւելի բնական էր ու խոր: Անոր անհրաժեշտ էր ստեղծել, յօրինել խմբերգ մը՝ հիմնուած քաղաքային տարածուած ու սիրուած եղանակի մը վրայ, որ կրնար գրաւել ունկնդիրը եւ ազդել անոր վրայ:

Ոչ-եւրոպականի կամ ազգայինի հարցին մէջ Աթայեան, ինչպէս ընդունուած էր այդ ժամանակուայ շատ մը հայ մեկնաբաններուն, կը հետեւէր դասական ազգայնապաշտներուն (classical nationalist), «որոնք յաճախ զգաստ են իրենց պաշտպանած ու բարձրացուցած մշակոյթի բնոյթին նկատմամբ, ինչպէս նաեւ ազգ-պետութեան [nation-state] հանդէպ ժողովուրդի ունեցած վերաբերմունքի բնոյթին նկատմամբ: Այս զգոյշ վերաբերմունքը կը կրէ կարգ մը հնարաւոր վտանգներ, քանի որ տուեալ մշակոյթի մը բազմաթիւ տարրեր՝ որոնք տիեզերապաշտ են [universalist] կամ պարզապէս ոչ ճանաչելիօրէն ազգային, կրնան դառնալ, եւ երբեմն պիտի դառնան, նման ազգայնապաշտ խանդավառութիւններուն զոհը», կը բացատրէ Սթանֆորտի

փիլիսոփայութեան հանրագիտարանը[55]: Դասական ազգայնապաշտները Զուհաճեանին բարեփոխելով «պակաս եւրոպական»-ի, անոր «առաւել եւրոպական» երաժշտութիւնը պիտի դառնար յիշեալ հանրագիտարանին նշած զոհը: Եւ ասիկա, հակառակ նոյն երաժշտութեան տարածումին ժողովուրդին մէջ:

Ապահովելով Կոմիտասի տարբերակին գերադասութիւնը, Աթայեան կ'անցնի Կոմիտասի թողած տարբերակներու քննութեան: Բացի քանի մը անաւարտ ձեռագիրներէ ու սեւագրութիւններէ, երաժշտագէտը կը զանազանէ երեք ամբողջական տարբերակներ, զորս կը ներկայացնէ իբրեւ երեք յաջորդական փուլեր: Կը հաստատէ՝ թէ սեւագրութիւններն ու ամբողջականները միասին «յաջորդաբար մէկը միւսի բարելաւումն են ներկայացնում», եւ ապա խօսքը մասնաւորելով երեք ամբողջականներուն վրայ, կը գրէ. «երեւում է երգի երկու բաժինների սկզբնական ֆրազների աստիճանաբար վերջնական տեսք ստանալը՝ առաջին բաժնում հնչման թեթեւացումն ու նրան պոլիֆոնիկ բնոյթ տալը, երկրորդ բաժնում՝ սկզբնական հնչիւնների կարճացումը եւ հարմոնիայի թարմացումը»[56]:

Դարձեալ «բարելաւում», այս անգամ դէպի «վերջնական»: Գոնէ ինծի համար յստակ չէ, թէ ինչո՞ւ «հնչման թեթեւացում»-ը, «պոլիֆոնիկ բնոյթ»-ը եւ «հնչիւնների կարճացում»-ը անպայմանօրէն բարելաւում պէտք է նկատուին, եւ թէ ինչպէ՞ս տեղի կ'ունենայ «հարմոնիայի թարմացում»:

Աթայեանի նախադասութիւնը, առանց իմաստային փոփոխութեան, պիտի վերընթերցեմ ժամանակագրական շրջափոխութեամբ, այսինքն՝ պայմանականօրէն ընդունելով որ յիշեալ երեք տարբերակներէն վերջինը Կոմիտաս յօրինած ըլլայ առաջինը, նախավերջինը՝ երկրորդը, առաջինը՝ վերջինը. «երեւում է երգի երկու բաժինների սկզբնական ֆրազների աստիճանաբար վերջնական տեսք ստանալը՝ առաջին բաժնում հնչման խտացումն ու նրան հոմոֆոնիկ բնոյթ տալը, երկրորդ բաժնում՝ սկզբնական հնչիւնների երկարացումը եւ հարմոնիայի ամրացումը [չկրցայ ուրիշ հականիշ գտնել «հարմոնիայի թարմացում»-ին]»: Եթէ Աթայեանի բուն նախադասութեան մէջ բարելաւումի բացատրութիւն կը գտնուէր, իմ վերընթերցանութեանս մէջ պէտք էր վատթարացումի նշանակութիւն յայտնուէր: Բայց բնագիր եւ վերընթերցուած զոյգ նախադասութիւններուն մէջ ո՛չ այս կայ ո՛չ այն, այլ կայ նկարագրութիւն՝ անկողմնակալ, «անվնաս»: Արդարեւ, կը բաւէր որ Աթայեան եւ ես իւրաքանչիւրս մեր ընթերցուածքներէն առաջ յաջորդաբար աւելցնէինք «բարելաւում» եւ «վատթարացում» բառերը որպէսզի ընթերցողը չէզոք նկարագրութեան ուղղութիւնը տանէր դէպի «լաւ» կամ «վատ»:

Ահաւասիկ Աթայեանի ընդհանուր շարադրութեան արդիւնքը. *Գարունը* անցած է կրնակի բարելաւումի ճանապարհ, նախ Զուհաճեանէն դէպի Կոմիտաս Վարդապետ, յետոյ անկատար Կոմիտասէն դէպի կատարեալ Կոմիտասը:

Յետարդիականութիւնը պիտի ըսէր. Զուհաճեանի եւ Կոմիտասի տարբերակներէն իւրաքանչիւրն ունի *իրեն* յատուկ բնաբանը, Կոմիտասի երեք տարբերակները իրարմէ կը տարբերին, օգտագործելով նոյն ինքը Աթայեանի բառերը՝ խիտ/թեթեւ ու հարմոնիք/փոլիֆոնիք հիւսուածքներով, երկար/կարճ ձայնանիշերով, եւ տարբեր հարմոնիներով:

ԳԱՐՈՒՆԸ՝ ՀԱՅ ԱՐԴԻ ՁԱՅՆԱԳՐՈՒԹԵԱՄԲ

Խօսելով ձեռագրական մշակոյթի մասին, Ուալթըր Օնկ դիտել կու տայ, թէ Արեւմուտքի մէջ, մինչեւ Վերածնունդը, «[գ]րուած նիւթը լրացուցիչն էր լսողութեան, այնպիսի չափանիշով որ այսօր մեզի կը թուի ըլլալ տարօրինակ: Գրութիւնը մեծապէս կը ծառայէր գիտելիքը ետ վերադարձնելու դէպի բանաւոր աշխարհը, ինչպէս միջնադարեան համալսարաններու վիճաբանութիւնները, խումբերու ուղղուած գրական եւ այլ բնագիրներու ընթերցանութիւնները, եւ նոյնիսկ բարձրաձայն ընթերցանութիւնը առանձին պահերուն»[57]:

Օնկ նկատի ունի գրաւոր-գրական մշակոյթը, Արեւմուտքը եւ մինչ-Վերածնունդը: Բայց նոյն երեւոյթը դժուար չէ կիրառուած տեսնել նաեւ ԺԹ. դարու Հայ Արդի Ձայնագրութեան մէջ: Հայ Արդի Ձայնագրութիւնը, երբ տակաւին կենդանի երեւոյթ էր ԺԹ. դարուն եւ Ի. դարու սկիզբը, ճապէս կը տարբերէր եւրոպական նոթագրութենէն: Նկատի չունիմ ձայնանիշերուն ձեւը կամ բարձրութիւնը: Այլ այն՝ որ Հայ Արդի Ձայնագրութեան հետ առնչուող բոլոր երաժիշտները բանաւոր աւանդոյթի հետեւորդներ էին եւ երեւոյթն ամբողջ կապուած էր բանաւորութեան հետ: Այս բանաւոր աւանդոյթը կը բովանդակէր բոլոր այն բնագաւառները՝ ուր մուտք գործած էր Հայ Արդի Ձայնագրութիւնը, մասնաւորապէս՝ օսմանեան աւանդական երաժշտութիւնը (փեշրեւ, շարքի, եւլն.) եւ հայկական եկեղեցական երգեցողութիւնն իր աւանդական եւ ԺԹ. դարու պոլսահայ երաժիշտներու նորաստեղծ (այժմ գործածութենէ դուրս մնացած) երգերով, որոնց բոլորի չարժումին ուժը բանաւորութիւնն էր: Նոյն ինքը Հայ Արդի Ձայնագրութեան ստեղծիչը՝ Համբարձում Լիմոնճեան, օսմանեան եւ հայկական երաժշտութիւն սորված էր ուղղակիօրէն կատարողական միջավայրի մէջ: Պոլսահայ եկեղեցական երաժշտութեան մեծերը՝ Արիստակէս Յովհաննէսեան, Համբարձում Չէրչեան, Նիկողոս Թաշճեան, Եղիա Տնտեսեան, եկեղեցական արարողութիւնն ու ժամերգութիւնը անգիր սորված էին եկեղեցիին մէջ եւ կամ իրենց նախորդներու կենդանի երգեցողութենէն, թէեւ քաջատեղեակ էին Հայ Արդի Ձայնագրութեան:

Գեղջկական երաժշտութեան նոթագրութիւնը Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ շատ աւելի ուշ երեւոյթ է եւ ծնունդն է արեւելահայութեան: Գեղջկական երաժշտութեան ամենէն ազդեցիկ հաւաքողներէն մէկը եղած է Կոմիտաս Վարդապետ, որ իր լաւծը կը նոթագրէր բացառապէս Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ: Ընդունուած է հայ երաժշտագիտութեան մէջ Կոմիտաս Վարդապետին ներկայացնել իբրեւ գիտնական, հայ երաժշտութեան քաջատեղեակ մասնագէտ՝ որ իր գիտելիքներով է որ մօտեցած է գեղջուկին կամ բանաւորին, որ ան բանաւորին ձգտած է իբրեւ կազմաւորուած, զարգացած երաժիշտ: Այս ամէնը, անշուշտ, իրողութիւն է: Բայց կը մոռնանք, որ Կոմիտաս Վարդապետ նախ եւ առաջ եղած է բանաւորին ծնունդը, ան իր մէջ նախ եւ առաջ կրած է Քէօթահիան, ապա Էջմիածինի տաճարն ու ճեմարանը եւ վերջապէս հայկական գիւղերը: Բոլորին ծանօթ է այն դէպքը՝ երբ ան 1881-ին կը ներկայանայ Էջմիածին եւ Գէորգ Դ. Կաթողիկոսին կ'երգէ *Լոյս զուարթը*[58]: Տասներկու տարեկան Կոմիտաս դայն սորված էր Քէօթահիայի մէջ բանաւոր ունկնդրութենէ, եւ ոչ թէ նոթագրութենէ՝ որուն տակաւին անծանօթ մըն էր ան: Այս բանաւորութիւնը Կոմիտասի մօտ միշտ կը մնայ վառ, մինչեւ իսկ 1912-ին իր ձայնով կատարած սկաւառակի

յայտնի ձայնագրութիւնները ցոյց կու տան Կոմիտաս-մեներգիչի ոճին խիստ մօտիկութիւնը բանաւորութեան: Անշուշտ, միամտութիւն պիտի ըլլար Կոմիտաս Վարդապետին դիտել միայն բանաւորութեան տեսանկիւնէն: Անոր մօտ գիտականութիւնը եւ գրագիտութիւնը ոչ նուազ կարեւոր տեղ կը գրաւեն: Կոմիտաս՝ ի հակադրութիւն յետագային իրեն կաղապարի մէջ շրջանակած երաժիշտ-երաժշտագէտներէ, կը յայտնուի իբրեւ բազմաշերտ անհատականութիւն, ուր կանոնաւոր ու անկանոն ներթափանցումով կը յաջորդեն բանաւորն ու գրաւորը:

Արդարեւ, Ի. դարու 20-30-ականներէն սկսեալ Հայ Արդի Ձայնագրութիւնը սկսաւ կորսնցնել իր կենդանի բնոյթը: Իր սկզբնաւորութենէն (ԺԹ. դարու սկիզբ) մինչեւ Ի. դարու առաջին կէսը, Հայ Արդի Ձայնագրութիւնը թողուց հսկայ քանակութեամբ ձեռագիրներ, որոնք մինչեւ այսօր կը մնան անտիպ: Արամ Քերովբեան 2001-ին կը հրատարակէ Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ կատարուած «հիմնական» (գրեթէ ամբողջական) հրատարակութիւններու ցուցակ մը, որմէ կ'իմանանք թէ 1861-1934-ին էջմիածինի, Թիֆլիսի, Պոլսոյ, Իզմիրի, Երուսաղէմի, Գահիրէի եւ Երեւանի մէջ տպագրուած է ընդամէնը 23 աշխատութիւն, եւ 1950-էն մինչեւ 2001՝ հինգ[59]: Ասիկա չափազանց քիչ է եթէ նկատի առնենք Երեւանի, Փարիզի, Երուսաղէմի եւ Վենետիկի հայկական մատենադարաններուն մէջ այսօր պահուող անհամար ձեռագիրները, ինչպէս նաեւ անհատներու մօտ քնացող անտիպ ժողովածուները:

Ուշագրաւ է, սակայն, հետեւեալ փաստը: Քերովբեանի յիշատակած 28 հրատարակութիւններէն 21-ը զանազան ժողովածուներ են, իսկ 7-ը՝ դասագիրքեր: Այսինքն, դասագիրքերը կը կազմեն հիմնական հրատարակութիւններուն աւելի քան 30 տոկոսը: Փաստը խօսուն է եւ ինքնաբացայայտող: Համակարգուած դասագիրքերու պահանջը արդիւնքն էր Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ ձեռագիրներու աշխոյժ շրջանառութեան եւ կենդանի գործածութեան: Նկատողութեան արժանի է նաեւ այն՝ որ Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ առաջին տպագրութիւնը եղած է այդ համակարգին դասընթացքը, պատրաստուած Հ. Չէրչեանի կողմէ եւ տպագրուած 1861-ին *Քնար հայկական* երաժշտական հանդէսին մէջ (Պոլիս), մինչդեռ առաջին տպագրուած ժողովածուն՝ *Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի*, անոր յաջորդած է 13 տարիով՝ 1874-ին (Վաղարշապատ):

Հայ Արդի Ձայնագրութիւնը, հետեւաբար, կը ներկայանայ երկու միջոցով՝ ձեռագիր եւ տպագիր: *Գարունը* իր մէջ կը ներառնէ այս յատկանիշները, ներկայանալով թէ՛ իբրեւ ձեռագիր եւ թէ՛ իբրեւ տպագիր, երկու պարագաներուն ալ տարբեր աստիճաններով յարած ըլլալով բանաւորութեան:

Ձեռագիրը Երեւանի Մատենադարանի Նորագոյն Ձեռագիրներու Հաւաքածոյի թիւ 89 թղթածրարին մէջ գտնուածն է Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ (օր. 8), որուն մասին մանրամասն անդրադարձայ վերը («*Գարունը*՝ իբրեւ բանաւոր աւանդութիւն» գլուխը): Բնաւ ալ պատահական չէ՝ որ այս բանաւորութիւնը նոթագրուած է Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ եւ ոչ եւրոպականով, քանի որ ան էր հայկական բանաւորութեան գլխաւոր կրողը: Թող մեր գրաւոր միտքին զարմանալի չթուի, բայց պիտի աւելցնէի՝ որ պատահական չէ նաեւ անոր ձեռագիր, եւ ոչ տպագիր, վիճակը: Անոր տպագիր ըլլալու կարելիութիւնը՝ թէեւ չէր բացառուած, բայց քիչ հաւանական էր: Յիշեցնեմ Ուալթըր Օնկի կարծիքը՝ թէ «[տ]պագրութիւնը բառերը տարածութեան մէջ կը տեղադրէ աւելի յամառօրէն քան երբեւէ գրութիւնը ըրած ըլլար: Գրութիւնը

բառերը կը փոխադրէ հնչիւնի աշխարհէն դէպի տեսողական տարածութեան աշխարհը, իսկ տպագրութիւնը այս տարածութեան մէջ բառերը կ'անշարժացնէ յատուկ դիրքերու մէջ: Դիրքի վերահսկողութիւնը ամէն ինչ է տպագրութեան մէջ»[60]: Մինչդեռ բանաւորութիւնը իր էութեամբ դէմ է բառերու (ձայնանիշերու) յամառ տեղադրութեան եւ անշարժացումին տարածութեան մէջ: Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ տպագրուած ոչ-դասագրքային ժողովածուները, համակարգի կենդանութեան ժամանակ, երբեք չփոխարինեցին բանաւորութեան: Անոնք գրեթէ հաւասարեցան եւրոպական նոթագրութեան տպագրուած դրութեան միայն երբ Ի. դարու երկրորդ կէսին բանաւորութիւնը հայ կեանքին մէջ դարձաւ համեմատօրէն շատ աւելի նուազ գործածելի ու ազդեցիկ: Այստեղ արդէն հայ գրաւոր միտքը վերադարձաւ Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ տպագրուած հին ժողովածուներուն[61], ձգտելով յետադարձ ակնարկով տպագիր Հայ Արդի Ձայնագրութեան տալ նոյն ուժը եւ տեղադրական անշարժութիւնը ինչ տպագիր եւրոպական նոթագրութիւնը:

Արդարեւ, Հայ Արդի Ձայնագրութեան կենդանութեան ժամանակ, անոր տպագիր վիճակը՝ հակառակ բանաւորութեան հետ իր սերտ կապին, կը ձգտէր դէպի եւրոպականի տպագրութեան վիճակին (ձգտիլ, բնականաբար, չի նշանակեր ըլլալ): Այդպէս է Ե. Երզնկեանցի տպագրածը:

Թիֆլիսի Ներսիսեան Վարժարանի երաժշտութեան ուսուցիչ՝ Եզնիկ քահանայ Երզնկեանց, 1882-ին Վաղարշապատի մէջ կը տպագրէ հայկական երգերու ժողովածու մը՝ որ կը բովանդակէ աւելի քան 100 սիրուած ու տարածուած երգերու մեղեդիներ առանց նուագակցութեան, բոլորն ալ ներկայացուած Հայ Արդի Ձայնագրութեամբ[62]: Ժողովածուին մէջ կը գտնուի նաեւ *Գարունը*[63]: Երզնկեանցի մեղեդին ճիշդ նոյնն է ինչ 1862-ի *Քնար Հայկականի*նը, որ կասկած չի թողուր թէ Երզնկեանց եւրոպականէն հայկականի փոխադրութիւնը կատարած է ուղղակիօրէն 1862-ի բնօրինակէն կամ անոր հարազատ մէկ ընդօրինակութենէն: Առկայ որոշ նոթագրական սայթաքումները արդիւնքն են եւրոպականը հայկականի վերածելու փոքր անյարմարութիւններէն:

Երզնկեանց բանաւորութեան մօտիկ կանգնած անձնաւորութիւն մըն էր: Քահանայ՝ ԺԹ. դարու դաստիարակութեամբ, եկեղեցիին եւ ժողովուրդին ծոցէն ծնած ու սնուած երաժիշտ՝ գլխաւորապէս ոչ-եւրոպական կրթութեամբ, ան իր յիշեալ ժողովածուին մէջ փորձած է ներգրաւել ժողովրդական դարձած հայկական երգերը: Ան իր յառաջաբանին մէջ կը գրէ. «Մեր ազգային երգերը, իրանց եղանակների վերաբերութեամբ, շատ խառն դրութեան մէջ են. նոցա եղանակները ձայնագրութեամբ չգրուած լինելով եւ ամբոխի բերանում երգուելով աղաւաղուել են եւ ստացել զանազան փոփոխութիւններ, մինչեւ անգամ փոխուել են ուրիշ եղանակի»[64]: Եւ, բնականաբար, Երզնկեանց իր ուսերուն կը վերցնէ այս «աղաւաղումներ»-ուն մաքրագործումը: Ազնիւ առաքելութիւն, անկասկած: Կարեւորը մեզի համար «ձայնագրութեամբ չգրուած լինելով եւ ամբոխի բերանում երգուելով» արտայայտութիւնն է, որուն բացասական բնաբանը փոխելով դրականի դժուար չէ հասկնալ՝ որ Երզնկեանցի ընտրած նմոյշները կը ներկայացնեն ժողովուրդի (իր արտայայտութեամբ՝ ամբոխի) բանաւոր աւանդոյթին մէջ տարածուած երգեր: Տպագրութիւնն ինքնին Երզնկեանցին առջեւ դրած է պարտաւորութիւն մը՝ վերացնել «աղաւաղումներ»-ը: Բայց ի՞նչ աղաւաղումի մասին է խօսքը: Չէ՞ որ բանաւոր երգերը ենթակայ են անդադար փոփոխութեան: Անոնք

ունին ոչ սկիզբ եւ ոչ վերջ, չեն գիտեր կայունութիւն եւ անշարժութիւն, որով անոնց մեծամասնութեան «սկզբնաղբիւր» մը գտնելու ճիգը աւելորդ աշխատանք մըն է: Տարբեր են «հեղինակային» գործերը՝ ինչպէս *Գարունը*, որոնք գրաւորէն անցած են բանաւորութեան, բայց որոնց քանակն ալ լոկ պզտիկ տոկոս մը կը ներկայացնէ: Արդարեւ, «աղաւաղում» բառը ցուցանիշ մըն է Երզնկեանցի ձգտումին դէպի գրաւորութիւնը, բանաւորը վերածելու գրաւորի, եւ այս վերածումին համար իր կողմէ սահմանած է յստակ չափանիշ մը եւ օրէնք մը, որն է «աղաւաղում»-ին վերացումը: Ինչպէս ժողովածուին միւս երգերը, Երզնկեանց *Գարունը* ընտրած է որովհետեւ ան տարածուած էր ժողովուրդին մէջ: Միաժամանակ, գտնելով 1862-ի «բնագիր»-ը, զայն ներկայացուցած է «ոչ-աղաւաղեալ» վիճակով, բան մը՝ որ խիստ կարեւոր կը նկատէր Երզնկեանց իր տպագրութեան համար:

Հետեւաբար, Հայ Արդի Ձայնագրութիւնը ձգտած է եւրոպական նոթագրութեան տպագրութեան վիճակին՝ վերջինիս յիշեալ յատկանիշներով: Ձգտած է, առանց սակայն կարենալ հեռանալու բանաւորութեան պարտադրանքէն, ժողովուրդի նախասիրութենէն, այլեւ չատ պարագաներու ամբողջապէս իր մէջ ընդգրկելով բանաւորի եզուա-ոճական դարձուածքներն ու արտայայտչամիջոցները:

Այսպէս, Հայ Արդի Ձայնագրութիւնը *Գարուն*ին տուաւ երկու վիճակ՝ բանաւորին մօտիկ (ձեռագիր, անտիպ) եւ գրաւորին ձգտող (տպագիր):

ԳԱՐՈՒՆԸ՝ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԳՈՐԾԱԴՐՈՒԹԵԱՆ ՄԷՋ

Նկատի ունիմ *Գարունի* ոչ-բանաւոր կատարողական գործադրութիւնը (performance practice):

Պոլսահայ մամուլը՝ որ ենթադրուած էր իր էջերուն մէջ արձագանգել տեղական հայկական կեանքը, *Գարունի* եւ անոր կատարումներուն մասին կը պահպանէ քար լռութիւն: Ինչո՞ւ: ԺԹ. դարու պոլսահայ մամուլը նախանձախնդիր էր ներկայացնել երաժշտական լուրեր ու քննախօսականներ որքան որ անոնք կապուած էին հիմնարկներու, ակումբներու, ընկերութիւններու, կազմակերպութիւններու եւ յայտնի անհատներու հետ: Այս մամուլը հաճոյքով հետեւած է, օրինակ, Չուհաճեանի *Լէպլէպիճի Հոր հոր աղա*, *Քէօսէ Քէհեա* եւ *Արիֆին հիյլէսի* օփերէթներու եւ *Զէմիրէ* օփերայի ներկայացումներուն եւ 1880-ականներէն սկսեալ՝ Չուհաճեանի գրեթէ բոլոր նուագահանդէսներուն, ուր կը նուագուէին երաժշտահանին փոքրածաւալ ու փոքրակազմ գործերը: *Գարունի* մասին՝ իբրեւ բեմի վրայ երգ-դաշնակով կատարուող ստեղծագործութիւն, յիշատակութեան չհանդիպեցայ երաժշտահանին ժամանակակից մամուլին մէջ: Կարելի է իրաւամբ կարծել՝ որ ան հազուագիւտ կը հնչէր հանրային նուագահանդէսներու մէջ: Աւելին. Չուհաճեանի մահուան առիթով, 1898-ին պոլսահայ եւ զմիւռնահայ մամուլը բաւական երկար յօդուածներ տպագրեց երաժշտահանին եւ իր մեծ ու փոքր ստեղծագործութիւններուն մասին, բայց նչում մը անգամ չարձանագրեց չուրջ 35 տարի առաջ այնքան խանդավառութիւն յառաջացուցած *Քնար Հայկականի* մասին, ուր կը գտնուէր *Գարունի* միակ տպագրութիւնը: Պատկերը յստակ է: Ազգային Սահմանադրութեան անմիջական արդիւնքը եղող «ազգային» արտադրութիւնները՝ 70-ականներէն սկսեալ արդէն ակնյայտօրէն դարձած

էին վտանգաւոր երեւոյթներ Թուրքիոյ մէջ: Աւելորդ չէ յիշեցնել Եղիա Տնտեսեանի բանտարկութիւնը 1881-ին՝ *Նուագք Հայկականի* Հրատարակութեան Համար:

Բայց *Գարունը* իբրեւ երգ-դաշնակի ստեղծագործութիւն չէր մոռցուած Պոլսոյ մէջ: 1893-ին, Տիգրան Արփիարեան կը գրէ Թենոր, երաժշտա-քննադատ, Թարգմանիչ Յովհաննէս Անէմեանի մասին, ուր բաւական ազդեցիկ նկարագրութեամբ կ՚անդրադառնայ ռոմանսին մասին.

«Այն ժամանակի [իմա՝ 1860-ականներու, Հ. Ա.] փայլուն երիտասարդութեան կը պատկանէր Անէմեանը գրասէր ու արուեստասէր միանգամայն, իր գրչին չափ զօրաւոր էր ձայնն ալ ու աւելի ներդաշնակ: Իրիկուն մը, [Մկրտիչ] Պէշիկթաշլեանի մահէն քանի մը տարի առաջ, ընթրիքի հրաւէր կար բարեկամի մը տունն, ի Բանկալթի: Բանաստեղծը, խոնջու տկար, կանուխէն հասած էր ու պատուհանին քով ընկողմանած՝ կը դիտէր վերջալոյսը որ կէս մութի մէջ Թողած էր սրահը. ներս կը մտնէ Անէմեան, եւ չուզելով խռովել Պէշիկթաշլեանի խոկանքը կ՚անցնի դաշնակին առջեւ ու կը սկսի մեղմիկ նուագել ու երգել *Գարունը*:

«Զուխաճեան ինքն ալ չատ երիտասարդ այնատեն, ամրան իրիկուն մը, ի դարձին Վոսփորէ, նաւակին մէջ՝ դեռատի արուեստագէտի մը ու սիրող սրտի մը բոլոր ներշնչումովը՝ յօրինած էր եղանակն այդ երգին, - երգ ու եղանակ՝ բանաստեղծին երգած առաւօտեան հովին պէս անուշ, աղու եւ սրտագին՝ անոր Թռչնոց երգին պէս ու վտակի մրմունջին պէս ականակիտ ու հանդարտիկ:

«Պէշիկթաշլեան կը ցնցուի. կը դարձունէ աչքերը բնութեան հեռապատկերներէն դէպի սրահին խորը, դաշնակին ու երգչին կը յառէ անշարժ, գրեթէ ցնորական երեւոյթով մը, ճակատը ձեռքին մէջ առած, իր հիւանդ կուրծքին բոլոր հեւքովն ու խռովեալ հոգւոյն բոլոր վրդովումը հետեւելով այն գործիքին ու ձայնին որ կենդանութիւն կու տային իր երգին»[65]:

Արփիարեանի 1893-ի նկարագրութիւնը *Գարունին* պիտի նշանակէ՝ որ ստեղծագործութիւնը տակաւին կենդանի էր իր յիշողութեան մէջ: Կարելի է առարկել՝ որ Զուհաճեանի երաժշտութեան նկարագրութեան համար Արփիարեան ուղղակիօրէն դիմած է Պէշիկթաշլեանի բանաստեղծութեան բառերուն եւ իմաստին. «երգ ու եղանակ՝ բանաստեղծին երգած առաւօտեան հովին պէս անուշ, աղու եւ սրտագին՝ անոր Թռչնոց երգին պէս ու վտակի մրմունջին պէս ականակիտ ու հանդարտիկ», ամբողջութեամբ *Գարունի* բանաստեղծութեան բառերն են: Ուրեմն, Արփիարեան կրնայ ըլլալ չէ լսած երաժշտութիւնը: Արդարեւ, երկու առարկութիւն ցոյց կու տայ հակառակը, այսինքն՝ թէ Արփիարեան իր նկարագրութիւնը հիմնած է կենդանի լսողութեան վրայ: Առաջինը, կը գտնուինք ԺԹ. դար, երբ կատարողականութիւնը կարեւոր տեղ կը գրաւէր երաժշտական մտածողութեան մէջ: Նախաարդիական (premodern) երաժշտագիտութիւնը եւ երաժշտական գրութիւնը (որոնց կը յարի Արփիարեանին յօդուածը)՝ յետարդիականին (postmodern) նման եւ արդիականին (modern) հակառակ, ստեղծագործութեան մը գնահատումին համար ունկնդրութիւնը կ՚ընդունէր իբրեւ էական ուղեցոյց, տեսողական խորհրդանշանները կը մաղուէին կատարողութեան ընդմէջէն: Դժուար է երեւակայել, որ Արփիարեանի յիշեալ նկարագրութիւնը բացառութիւն մը ըլլար:

Երկրորդ կէտը նկարագրութեան շարժառիթն է: Յօդուածագիրը Անէմեանին նուիրուած յօդուածի մը մէջ է որ կը յիշէ *Գարունը*, փաստ մը եւս՝ որ ռոմանսը

անբաղձալի գործ մըն էր այդ ժամանակներուն համար: Արփիարեան պարզապէս Անէմեանի առիթը լաւագոյնս օգտագործած է արտայայտուելու *Գարուն*ին մասին, քանի որ այսպիսով վերջինս չէր որ լուսարձակի տակ պիտի իյնար: Եւ Արփիարեան իր այս խօսքերը արձանագրելով կ'արձագանգէր իր լսողութեան մէջ դրոշմուած երաժշտութիւնը: Այլապէս ան ոչ մէկ պարտաւորութիւն պիտի զգար անբաղձալի պայմաններու մէջ յիշել ստեղծագործութիւն մը՝ որուն ծանօթացած էր միայն նօթագրութեան միջոցով, կամ որուն մասին տեղեկացած էր երկրորդական աղբիւրէ: *Գարուն*ը երգ-դաշնակի համար կատարուած է Պոլսոյ մէջ գոնէ ոչ-հանրային հաւաքոյթներու ժամանակ, թողելով ազդեցիկ տպաւորութիւն, տպաւորութիւն մը՝ զոր ընթերցողներուն հետ կը բաժնէ Արփիարեան:

Նօթագրուած *Գարուն*ը ԺԹ. դարու վերջաւորութեան կամ Ի. դարու սկիզբը կատարուած է նաեւ Թիֆլիս: Երեւանի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանի Եկմալեանի Դիւանին մէջ (թիւ 51) կը գտնուի *Գարուն*ի 1862-ի ձեռագիր ընդօրինակութիւն մը (օր. 2): Ձեռագիրը անյայտ է, անթուակիր, անուանաթերթին վրայ գրըուած է՝ «*ՈՀ ինչ անուշ*, երաժշտութիւն Սուրի», նոյն անուանաթերթին վրայ, ուրիշ ձեռագիրով նշուած է նաեւ Մ. Եկմալեանին անունը: Նիւթիս համար կարեւորն այն է՝ որ այստեղ գտնուողը Զուհաճեանի տարբերակն է, որոշ դիտաւորեալ փոփոխութիւններով (հմմտ.՝ օր. 1 եւ 2): Ձայնակայքը բարձրացած է մաքուր քառեակ (perfect fourth) ձայնամիջոցով, որ կը նշանակէ՝ թէ ձեռագիրը ընդօրինակուած է յատուկ կատարողի մը համար:

Ընդհանրապէս, *Գարուն*ի Ի. դարու կատարումներու մասին տեղեկութիւններ հազուագիւտ կարելի է գտնել:

1905 Մայիս 16-ին, Գահիրէի Էզպէքիէ պարտէզի թատրոնին մէջ Յ. Սինանեան կը կազմակերպէ նուագահանդէս մը, ուր պր. Նեվրուզ կ'երգէ զայն[66]: Վստահաբար ասիկա եղած է Սինանեանի վերոյիշեալ տարբերակը (օր. 5):

1921 Ապրիլ 17-ին, Բերայի Օլիմբիա թատրոնին մէջ օր. Ռոզալի կ'երգէ *ՈՀ ինչ անուշ* մը, Պէնլեան Օբէրէթի խումբի *Լէպլէպիճի Հօր Հօր աղա* օփերէթի ներկայացումին ժամանակ[67]: Զուհաճեանի՞նն է արդեօք:

1923 Նոյեմբեր 11-ին, Նիւ Եորքի Մեթրոփոլիթըն Օտիթորիումի մէջ կայացած Հեղինէ Մէհրապեանի (տաւղահար) նուագահանդէսին Նուարդ Շաղոյեան կը կատարէ Զուհաճեանի *Գարուն*ը՝ Այգունիի հարմոնիզացումով[68]: Դաշնակի՞ թէ տաւիղի նուագակցութեամբ:

1925-ի Վենետիկի Մուրատ-Ռափայէլեան Վարժարանի ամավերջի հանդէսին սաները կ'երգեն զայն[69]: Հաւանաբար, երգչախումբի փոխադրութեամբ:

1948 Մարտ 23-ին, Պէյրութի Ուէսթ Հոլին մէջ, Սուրէն Քէչիչեան (պարիթոն) կը կատարէ զայն, դաշնակի նուագակցութեամբ Սաւրանաքիի[70]:

1969-ին, Հայաստանի Կոմպոզիտորների Տան դահլիճին մէջ Գէորգ Կակոսեան (պաս) կը կատարէ զայն, դաշնակի նուագակցութեամբ Սեդա Սահառունիի[71]:

1975 Նոյեմբեր 9-ին, Նիւ Եորքի Սթեթլըր Հիլթըն Հոթէլի սրահին մէջ կայացած Ա. Իսահակեանի 100-ամեակի հանդիսութեան կը կատարուի Զուհաճեանի *Գարուն*ը[72]: Ի՞նչ կատարողական կազմով:

1992 Մարտ 29-ին, Հելիոպոլսոյ Պըլըքտանեան Սրահին մէջ տեղի ունեցած մշակոյթի երեկոյթին Շաքէ Յովակիմեան կը կատարէ զայն, դաշնակի նուագակցու-

թեամբ Ֆոթինի Իսխոի[73]:

Հաւանաբար, *Գարունը* վերոյիշեալներէն քիչ մը աւելի կատարուած ըլլայ: Բայց ոչ մէկ կերպ կարելի է ընդունիլ՝ որ ան կայուն տեղ գրաւած է հայ մեներգչային նուագացանկին մէջ: Իսկ ո՞ր հայկական մեներգը արժանացած է նման պատիւի, բացի Կոմիտաս Վարդապետի քանի մը անընդհատ կրկնուող գործերէն[74]:

ԳԱՐՈՒՆԸ՝ ԻԲՐԵՒ ԿՐԿՆԱԿԻ ԲԱՆԱՒՈՐՈՒԹԻՒՆ

Ուալթըր Օնկ. «Մշակոյթի մը բանաւորութիւնը՝ որ ամբողջապէս անվնաս մնացած է գրութեան կամ տպագրութեան գիտելիքէ, կը որակեմ «առաջնային բանաւորութիւն» [primary orality]: Անիկա «առաջնային» է՝ ի հակադրութիւն այսօրուայ բարձր-թեքնոլոճի [high-technology] մշակոյթի «կրկնակի բանաւորութեան» [secondary orality], ուր հաստատուած է նոր բանաւորութիւն մը հեռախօսի, ձայնասփիւռի եւ այլ ելեկտրոնական սարքերու միջոցով՝ որոնք իրենց գոյութեան եւ գործառնութեան համար կախուած են գրութեան եւ տպագրութեան վրայ»[75]:

Օնկ միշտ նկատի ունի խօսքի բանաւորութիւնը եւ գրական գրաւորութիւնը: Արդարեւ, կրկնակի բանաւորութիւնը գոյութիւն ունի նաեւ խօսքի եւ գրականութեան ճիւղերէն անդին: Երաժշտութեան պարագային՝ ձայնասփիւռը, հեռատեսիլը, սկաւառակը (LP), երիզը (cassette), խտասալիկը (CD), տեսաերիզը (video) եւ տեսասալիկը (DVD) կը ներկայացնեն այս կրկնակի բանաւորութիւնը:

Ապա, դարձեալ խօսք-գրականութեան մասին, Օնկ դիտել կու տայ թէ առաջնային եւ կրկնակի բանաւորութիւնները երկուքն ալ կը յառաջացնեն խմբային ուժեղ զգացողութիւն եւ կ'աւելցնէ. «Բայց կրկնակի բանաւորութեան յառաջացուցած խմբային զգացողութիւնը անհամեմատօրէն աւելի ընդարձակ է քան առաջնային բանաւոր մշակոյթինը, նման ՄաքԼուհանի «համաշխարհային գիւղին» [global village]»[76]: Այս միտքը երաժշտութեան համար եւս կը կիրառուի: Սփռուող եւ ձայնագրուած երաժշտութիւնը կրնայ ամէն ժամանակ հասնիլ ամէն տեղ, միացնելով ունկնդիրներու մեծաքանակ զանգուած մը եւ ստեղծելով խմբային զգացողութիւն մը ժամանակի ու տարածութեան ոչ-համաչափ յարաբերութեան ընդմէջէն: Պարզապէս «ունկնդիրը բացակայ է, անտեսանելի, անլսելի»[77]: Ասիկա հաւասարապէս կը վերաբերի երաժշտութեան թէ՛ սթիւտիոյի եւ թէ՛ կենդանի ձայնագրութիւններուն:

1960-ականներուն, սթիւտիոյի ձայնագրութեան ջատագովի եւ կենդանի կատարումի հակառակորդի դերով հանդէս եկաւ հռչակաւոր քանատացի դաշնակահար Կլէն Կուլտ: Յաջող համերգային կենսագրութենէ մը ետք, ան բոլորովին կը հեռանայ բեմէն, վճռականապէս իր տեղը գտնելու սթիւտիոներու մէջ:

Կուլտ կ'առարկէ թէ սթիւտիոյի ձայնագրութեան շնորհիւ կատարողը անհամեմատօրէն աւելի լաւ կրնայ տիրապետել իր նուագին վրայ: Ասիկա իր կարգին կ'առաջնորդէ դէպի երաժշտական մանրամասնութիւններու բացայայտումին:

Քեվին Պաձձանա, Կուլտի կատարողական արուեստին նուիրուած իր հրաշալի ուսումնասիրութեան մէջ, մանրամասնօրէն կը քննէ դաշնակահարին հայեացքները.

«1952-ի CBC-ի ներքին հարցարանի մը մէջ, 19-ամեայ Կուլտը արդէն ուժեղ յայտարարութիւն մը ըրած է ի նպաստ ձայնագրութեան ու սփռումին եւ ընդդէմ

կենդանի կատարումին, ըսելով, որ «կեդրոնացումը զուտ երաժշտական մանրամասնութեան վրայ»՝ որ «ծայր աստիճան կարեւոր է ոեւէ կատարումի համար», «շատ աւելի դիւրին է իրականացնել երբ կը բացակայի ունկնդիրի տեսողական հաճոյքը գոհացնելու պատասխանատուութեան զգացումը»:

«[...] Թեքնոլոճին արտօնեց Կուլտին առաւելագոյն հսկողութիւն բանեցնել կատարումի վրայ, գործի մը նկատմամբ իր յղացումը ներկայացնել որքան կարելի է ամբողջական, յստակ եւ վճռական: Կենդանի կատարումի իր գլխաւոր հակաճառութիւններէն մէկը այն էր՝ թէ պատահականութեան անխուսափելի տարրը կրնայ քայքայել նոյնիսկ ամենէն զգոյշօրէն պատրաստուած մեկնաբանութիւնը»[78]:

Կենդանի եւ սթիւտիոյի կատարումներուն տարբերութիւնը Կուլտ կը համեմատէր թատրոնի եւ շարժանկարի տարբերութեան հետ: Համոզուած էր՝ որ ձայնագրութեան երիզին կտրում-միակցումը ոչ նուազ բարոյական է քան շարժանկարի մոնթաժը: «Եւ ան ցոյց տուաւ, որ ձայնագրուած երաժշտութիւնը կրնայ հաւաքուիլմոնթաժուիլ ստեղծելու շարժանկարէն ոչ նուազ համաձոյլ արդիւնք, որ ձայնագրուած երաժշտութիւնը կրնայ փոխանցել յաջորդականութեան եւ կապակցուածութեան զգացում մը՝ առանց շրջանակուած ըլլալու իրական ժամանակի սահմանափակումներով», կը գրէ Պածծանա եւ կը շարունակէ. «Կուլտ կ'ուզէր լսողին ականջը առաջնորդել այն ձեւով ինչ բեմադրիչը կ'առաջնորդէ դիտողին աչքը: Բեմի եւ պաստառի խաղարկութիւններուն միջեւ յաճախ նշուող տարբերութիւնը կրնայ, նոյն ձեւով, վերաբերիլ նաեւ իր կատարողական ոճին: Շարժանկարի դերասանի մը նման, Կուլտ իրազեկ էր ելեկտրոնական միջոցի խոշորացնող ներունակութեան, գիտէր՝ որ շարժանկարին նման, ձայնագրութեան մէջ փոքր ելեւէջումները կ'ըլլան առաւել նշանակալից: Իր բազմաթիւ կատարումներու արտայայտչական զսպուածութիւնը, եւ յաճախ այն նեղ տարածութիւնը որուն մէջ ան կը կատարէր կշռոյթի, ուժաբանութեան [dynamics], առոգանութեան [articulation] եւ այլ նրբերանգները, կը թուին տարազուած ըլլալ սթիւտիօ ձայնագրութեան եւ տնային ունկնդրութեան մտերիմ մթնոլորտի համար»[79]:

Ձայնագրական արուեստը, իր կարգին, ազդած է ընդհանուր կատարողականութեան վրայ: Պածծանա կը ցուցադրէ Ռ. Ֆիլիփի տեսակէտը. «Ռոպերթ Ֆիլիփ, հնագոյն ձայնագրութիւններու իր ուսումնասիրութեան մէջ նշած է թէ ինչպէս ձայնագրութեան միջոցը մեծապէս ազդած է Ի. դարու կատարողներու արտայայտչականութեան ընդհանուր փոփոխութեան վրայ: Հին ձայնագրութիւնները ցոյց կու տան՝ թէ կատարողները մտահոգուած էին նախ եւ առաջ «երեւան հանել» երաժշտութեան ընդհանուր տրաման՝ ինչպէս կենդանի նուագահանդէսի ընթացքին, մինչդեռ նոր ձայնագրութիւնները ցոյց կու տան՝ որ կատարողները աւելի մտահոգուած են երաժշտական բնագիրի ներկայացումի «մանրամասն յստակութեամբ եւ տիրապետութեամբ»»[80]:

Երաժշտական շրջանակներու մէջ շատ կը խօսուի նուագահանդէսային կատարումի անմիջականութեան մասին: Վերջինս կը բացակայի՞ արդեօք սթիւտիոյի մէջ: Օնկ նրբօրէն կը բացատրէ կրկնակի բանաւորութեան բովանդակած անմիջականութեան մասին. «եթէ առաջնային բանաւորութիւնը անմիջականութիւն կը յառաջ[illegible] որովհետեւ գրութեամբ իրագործուած վերլուծական անդրադարձը անմատչելի է, կրկնակի բանաւորութիւնը անմիջականութիւն կը յառաջացնէ որովհետեւ վերլուծա-

կան անդրադարձի ընդմէջէն մենք որոշեցինք որ անմիջականութիւնը լաւ բան մըն է: Մեր ընելիքները կը ծրագրենք գգոյշօրէն, վստահ ըլլալու համար որ անոնք կատարեալապէս անմիջական են»[81]: Դարձեալ յիշեցնեմ, որ Օնկ նկատի ունի խօսքն ու գիրը: Առանց մտնելու աւելորդ մանրամասնութիւններու մէջ, Օնկի «վերլուծական անդրադարձը» լիովին կը վերաբերի երաժշտութեան սթիւտիոյի ձայնագրութիւններուն:

Այս բոլորը՝ սթիւտիոյի ձայնագրութեան մասին, ուր կայ յստակ երկուութիւն կենդանի կատարում/սթիւտիոյի ձայնագրութիւն հասկացութիւններուն միջեւ: Սակայն տեսութեան մէջ գրեթէ խօսք չկայ այն անթիւ կենդանի կատարումներուն մասին՝ որոնք ելեկտրոնական միջոցով կը ձայնագրուին եւ ամբողջ աշխարհով կը տարածուին նոյն արագութեամբ ինչ սթիւտիոյի ձայնագրութիւնները:

Կենդանի կատարումով ձայնագրութիւնները պիտի չունենան հակադիր յատկանիշներ կենդանի կատարումի եւ սթիւտիոյի ձայնագրութեան նկատմամբ, ընդհակառակը, անոնք վստահաբար պիտի մեղմեն երկուքին միջեւ եղած կտրուկ երկուութիւնը: Օրինակ, կենդանի կատարումի պատահականութեան տարրը ձայնագրութեան մէջ դարձած է ոչ-պատահական, քանի որ անընդհատ լսողութեան պատճառով պատահականութիւնը դադրած է այդպէս ըլլալէ:

Կենդանի ձայնագրութեան մէջ պէտք է ըլլայ երաժշտական մանրամասնութիւններու պակաս, քանի որ չկայ գործնական կարելիութիւնը տիրապետելու զանոնք: Բայց այս նոյն մանրամասնութիւնն է՝ որ սթիւտիոյի ձայնագրութեան շնորհիւ անցած էր կատարողական արուեստին, ինչպէս տեսանք վերը: Թէ ո՞ր աստիճան մանրամասնութիւնը կրնայ անցած ըլլալ կենդանի կատարումին եւ ապա ո՞ր աստիճան վերադարձած ու լսելի դարձած կենդանի կատարումի ձայնագրութեան մէջ, կրնայ յետագայ ուսումնասիրութեան մը նիւթը ըլլալ:

Մէկ խօսքով, կենդանի կատարումի ձայնագրութիւնը խառնուրդ մըն է կենդանի կատարում/սթիւտիոյի ձայնագրութիւն երկուութեան:

*Գարուն*էն ինծի մատչելի է երեք ձայնագրութիւն՝ երկու սթիւտիոյի եւ մէկ կենդանի:

Առաջինը՝ ամենահինը, պարիթոն Թորգոմ Պէզազեանի սթիւտիոյի ձայնագրութիւնն է 78 շրջանի (78rpm) սկաւառակի վրայ[82]: Սկաւառակին երկու երեսները կը պարունակեն Յ. Սինանեանի *ՈՀ ինչ անուշ*ը եւ *Տալւորիկ*ը: Ձայնագրուածը Սինանեանի 1909-10-ին տպագրած տարբերակն է՝ մշակուած փոքր գործիքային կազմի համար: Քանի որ Սինանեանի տպագրութիւնն է ձայնագրութեան հիմքը, հասկնալի է որ Զուհաճեանի անունը մնացած ըլլայ անյայտ: Պէզազեանի անունէն զատ ուրիշ կատարողներու կամ կատարողական կազմի անուն յիշատակուած չէ, բան մը՝ որ սովորական է 78 շրջանի սկաւառակներուն համար:

Երկրորդը լիբանանահայ պաս Գէորգ Կակոսեանի կենդանի ձայնագրութիւնն է 1969-ին Երեւանի ձայնասփիւռէն, զոր 33 շրջանով սկաւառակի (LP) վերածած են մեներգիչին բարեկամները, իր վաղահաս մահէն ետք[83]: Դաշնակով կը նուագակցի Նելլի Դանիէլ-Բէկ: Մեներգը՝ *Գարուն* խորագիրով, ներկայացուած է իբրեւ Զուհաճեանի ստեղծագործութիւն: Կատարուածը, սակայն, նոյնութեամբ Սարգսեանի 1919-ին տպագրած տարբերակն է:

Երրորդը ֆրանսահայ պարիթոն Արա Սերոբեանի սթիւտիոյի երգածն է Արա Պարթեւեանի պատրաստած սկաւառակին համար, որ հրապարակուած է 1972-ին[84]:

Սկաւառակին անուանաթերթն ու բացատրութիւնները ֆրանսերէն են, եւ Զուհաճեանի երգը անուանուած է *Brise de printemps* [Գարնանային Հովիկ]: Պարթեւեան զայն մշակած է մեներգի, երգչախումբի եւ նուագախումբի համար, եւ ինքը ստանձնած անոնց (ինչպէս նաեւ ամբողջ սկաւառակին) ղեկավարութիւնը: Կառուցուածքային առումով ան կը նոյնանայ Սարգսեանին հետ, բայց մեղեդին ունի զգալի տարբերութիւններ: Յստակ է՝ որ Պարթեւեանի ձեռքին տակ եղած է տարբեր մեղեդի մը:

Արդ, ունինք երեք ձայնագրութիւն՝ երեք ամենատարբեր բնաբաններու մէջ: Բնաբան ըսելով նկատի ունիմ ոչ թէ *Գարունի* տարբերակային վիճակները, այլ կատարումի ժամանակաշրջանն ու կատարողներու մեկնաբանական մօտեցումները:

Պէզազեան 1910-20-ական թուականներուն նշանակալի քանակութեամբ ձայնագրութիւններ կատարած է Columbia, RCA Victor եւ Հայկական Սոխակ սկաւառակի ընկերութիւններուն համար: Ան ունէր երգելու դիւրին ոճ մը, հաճելի, պարզ եւ մատչելի: Ունէր բնատուր ձայն մը, ձայնի բնական դրուածքով: Ունէր անկասկածօրէն մարզուած ձայն մը, ոչ անպայմանօրէն օփերայի բացարձակ թեքնիկով, բայց այնքան որ կարող եղաւ յաջողութեամբ ձայնագրել “Chanson du toréador” (Պիզէ, *Գարմէն*), “Place au factotum” (Ռոսինի, *Սեւիլի սափրիչը*)[85], *Sancta Maria* (Ժ. Ֆօրէ), *Élégie* (Մասընէ)[86], “Chanson Bachique” (Թոմա, *Համլէթ*)[87], “Stances” (Տըլիպ, *Լաքմէ*)[88], “A quoi bon l’économie” (Մասընէ, *Մանոն*)[89]: Բացի Սինանեանի յիշեալ երգերէն, ձայնագրած է բազմաթիւ հայկական երգեր՝ *Բանտարկեալը* (Ֆալթիս էֆէնտի), *Նոր օրօր* (Փրոֆ. Գալֆայեան)[90], *Յառաջ ընԹանանք, Քաջերի պար*[91], *Մայր Արաքսի, Լռեց ամպերն*[92], «ԱՀ, գայըգճը, կամաց կամաց» (*Լէպլէպիճի Հօր Հօր աղա*), «Բարի եկար Ֆաթիմէ» (զուգերգ, սոփրանօ՝ Էտնա Ուայթ, *Լէպլէպիճի Հօր Հօր աղա*)[93], «Քէօր օղլուի թոռներ ենք» (*Լէպլէպիճի Հօր Հօր աղա*), «Այս գիշեր առանձին բաժակը ձեռին» (զուգերգ, սոփրանօ՝ Էտնա Ուայթ, *Լէպլէպիճի Հօր Հօր աղա*)[94]: Բայց իր ձայնագրութեան մարտաձին եղան ֆրանսերէն ժողովրդական երգերը՝ *La bataille*[95], *Le clairon*[96], *Le dernier tango*[97], *La Marseillaise*[98], *Chantons l’amour*[99], *Il est parti mon soldat*[100], եւլն., ուր գտաւ իր միջազգային հռչակը եւ իր կատարողական արտայայտչականութեան ամենաբնական միջավայրը:

1910-20-ականներու օփերայի ձայնագրութիւնները կը ներկայացնեն երկու ուղղութիւն: Մէկը կապուած է ԺԹ. դարուն կազմաւորուած երգիչներուն հետ, որոնք այդ ժամանակ հասած էին իրենց կենսագրութեան վերջին փուլը, հետեւաբար կը ներկայացնէին կատարողական վիպապաշտական (romantic) դպրոցը: Այս դպրոցը, մեր այսօրուան ակնոցով դիտելով, կը բնութագրուի բնագիրի հանդէպ ունեցած իր ազատ վերարտադրութեամբ, երգչային ձայնի նուազ հզօրութեամբ, հնչերանգի գեղեցիկ թեթեւութեամբ եւ արագութեամբ, portamento-ի առատութեամբ: Միւս ուղղութիւնը կապուած է նոր երգիչներու հետ, որոնք արդէն սկսած էին որդեգրել արդիապաշտ (modernist) ըմբռնումները՝ բնագիրի «կատարեալ», երբեմն չափազանցեալ յարգում, արագութեան դանդաղեցում՝ յանուն ձայնային առաւելագոյն թրթռացումի եւ հզօրութեան, արտադրուած ձայնանիշի հնչիւնային յստակութիւն: Կարեւոր է յստակեցնել նաեւ՝ որ 1910-20-ականներուն, արդիապաշտ ուղղութիւնը տակաւին շատ տարրեր կը բովանդակէր վիպապաշտութենէն:

Այս անցումային շրջանին Պէզազեան կը ներկայացնէ երկրորդ ուղղութիւնը, այն փթթող արդիապաշտութիւնը՝ որ տակաւին իր մէջ կը բովանդակէր վիպապաշտու-

թեան չատ ու չատ արտայայտչամիջոցներ:

Միւս կողմէն, Կակոսեան 1969-ին պիտի կրէր օփերայի արդիապաշտութեան յատկանիշները: Անվիճելիօրէն ձայնի գլխային դրուածք՝ առանց զիջումներու, լրիւ ձայնարձակում, ինչպէս նաեւ արդիապաշտութեան յիշեալ միւս յատկանիշներու կիրառութիւն:

Արա Սերոբեան 1972-ին չէր կրնար արդիապաշտ չըլլալ: Իր երգին մէջ կայ բնագիրի հետեւութեան ճշգրտութիւն եւ ձայնանիշերու յստակութիւն: Բայց ան Զուհաճեանի ռոմանսը կ'երգէ կրծքային ձայնով, քիչ տեղեր զայն փոխելով կիսագլխայինի: Արեւմտեան, եւ արեւմտապաշտներու (occidentalist) հայ հետեւորդներու ըմբռնումով, Սերոբեան պարզապէս պիտի նկատուի «տկար», քանի որ ան դասական երաժշտութիւն (ռոմանս) կ'երգէ ոչ-օփերայի ձայնով: Բայց Սերոբեանին սիրեց Պարթեւեան՝ երաժիշտ մը որուն ձայնագրութիւններուն բոլոր մեներգիչները նման են Սերոբեանի ձայնին ու ոճին, զայն սիրեց նաեւ քաղաքի հայը: Այստեղ արդէն պէտք է կանգ առնել ու բացատրութիւն փնտռել:

Ընդունուած է ըսել՝ որ երաժշտական ստեղծագործութեան տեսակը (դասական, ժողովրդական, ճազ, փոփ, եւլն.) կը սահմանէ ձայնի թեքնիքի (գլխային, կրծքային, կիսագլխային, եւլն.) ընտրութիւնը, որուն կը հետեւի՝ թէ իւրաքանչիւր ստեղծագործութեան կատարումին համար կ'ընտրուի տուեալ թեքնիքը կրող երգիչը: *Գարունը* ռոմանս է, իսկ ռոմանսը ենթադրուած է երգել օփերայի գլխային ձայնով: Ուրեմն, ստեղծագործութենէն կը բխի կատարումը, եւ այս բանաձեւը առանց դժուարութեան կը կիրառուի մինչեւ այսօր Արեւմուտքի մէջ, մանաւանդ որ գրաւոր միտքին փայփայած ժամանակագրական յաջորդականութիւնը՝ նախ ստեղծագործութիւն եւ ապա կատարում, լրիւ կը յարմարի կացութեան: Իսկ ինչո՞ւ կարելի պիտի չըլլայ դիմել հակառակ ուղղութեան, ստեղծագործութիւնը բխեցնել կատարումէն, ստեղծագործութիւնը որոշել կատարումին հիման վրայ: Այսպէս, հայ ընկերութիւնը, կամ ընկերութենէն զանգուած մը, *Գարունը* ընդունեց Սերոբեանի ոչ-գլխային թեքնիքով եւ ոճականութեամբ: Արեւմտեան ընկերութիւնը ոչ մէկ կերպ կրնայ ընդունիլ Մոցարթի, Շուպերթի երգերուն կատարումը ոչ-գլխային թեքնիքով: Արեւմտեան դասական երաժշտութեան սահմաններուն մէջ ասիկա պարզապէս գոյութիւն չունի: Ընդունուած չէ: Բայց ընդունուած է հայ դասական երաժշտութեան մէջ: Կոմիտաս Վարդապետի «դասական» մեներգ-ստեղծագործութիւնները կ'երգեն թէ՛ օփերայի ձայնով (Լուսինէ Զաքարեան, Յասմիկ Պապեան) եւ թէ՛ ոչ-օփերայի (Արմենակ Տէր-Աբրահամեան): Քանի որ մենք՝ հայերս, կամ հայերէս նշանակալի խումբ մը, ընկալեցինք դասականը նման «ոչ-Արեւմտեան» մեկնաբանութեամբ, ուրեմն մենք ընդունած ենք տուեալ գործերուն «հայկականութիւն»-ը, ընդունած ենք՝ որ անոնք կրողն են հայկական ինքնութեան: Քանի որ ընդունեցինք Սերոբեանի կատարումը *Գարուն*ին, ուրեմն վերջինս հայկական է եւ անխմաստ է զայն դարձնել «նուազ եւրոպական»: Բայց հայկական է ոչ թէ որովհետեւ մենք՝ գրաւորներս, քով քովի եկանք եւ այդպէս որոշեցինք, այլ որովհետեւ *կատարողական գործադրութիւն*ը ըսաւ իր կենդանի խօսքը:

Վերջապէս, տեղին է յիշատակել երեք ձայնագրութիւններուն մէջ լսուող նոր (Կակոսեան, Սերոբեան) եւ համեմատաբար հին (Պէզազեան) կատարումներուն միջեւ առկայ քանի մը տարբերութիւն:

Պէզազեան մեներգը կը սկսի գրեթէ կրկին անգամ դանդաղ քան նախորդող գործիքային նախաբանը, մինչ Կակոսեան-Սերոբեան կը պահպանեն արագութեան միանուագութիւնը: Գործիքային նախաբանի համեմատաբար արագ կատարումը հին սովորութիւն մըն էր, որ յստակօրէն լսելի է Ի. դարասկիզբի ձայնագրութիւններուն մէջ:

Հատածներ 6-ի եւ 10-ի առաջին կէսը («եւ ինչպէս», «գուրգուրա(լով)») (օր. 5 եւ 6) կը բովանդակէ մեղեդիական ոլորում եւ յենարան համեմատաբար բարձր ձայնանիշի վրայ: Այստեղ, Պէզազեան կը կատարէ գեղեցիկօրէն ծրագրուած դանդաղեցում՝ որ գրեթէ անխուսափելի է վիպապաշտական ըմբռնողութեան համար, մինչ Կակոսեան-Սերոբեան միշտ կը պահպանեն նոյն արագութիւնը:

Հատած 7-ի երկրորդ կէսի *սոլ-մի*ն («(առաւօ)տուց») եւ հատած 9-ի *սօ-սոլ*ը («վըրայ») (օր. 5) Պէզազեան կը կատարէ չեշտուած portamento-ով, մինչ Կակոսեան-Սերոբեան «իրաւունք» չունին նման քայլի դիմելու: Պէզազեանի ձայնագրութեան գործիքային նուագակցութեան մէջ եւս կան աչքի զարնող glissando-ներ, որոնք նոյնպէս սովորական էին դարասկիզբի գործիքային կատարողականութեան:

Կրկնակի բանաւորութիւնը, իրապէս, աւելի քան տպաւորիչ է: Ան միացուց ու մէկտեղեց հեռաւոր ժամանակներու եւ տարածութիւններու արուեստները, կոտրելով ժամանակի եւ տարածութեան սահմանները: Այլեւ, կրկնակի բանաւորութեան շնորհիւ կարելի եղաւ *Գարուն*ը սահմանել իբրեւ «ազգային»:

ԳԱՐՈՒՆԸ՝ ԼՈՍ ԱՆՃԵԼԸՍԻ ՀԱՅԱՍՏԱՆԷՆ ԳԱՂԹԱԾԻ ԼՈՒՍԱԲԱՆՈՒԹԵԱՄԲ

Դրական գոյն տուած ըլլալու համար կ'ըսեն՝ «հայրենիքէն Լոս Անճելըս հաստատուած» (ուշադրութիւն դարձուր «Հայաստան» բառին փոխարէն աւելի հայրենասիրական «հայրենիք»-ին գործածութիւնը), բացասական գոյնի համար՝ «հայրենաթող», իսկ միջին ճանապարհի համար՝ «Հայաստանէն գաղթած»: Որ մէկն ալ որ գործածուի, բոլորին հասկնալի է որոնց մասին է խօսքը: Հարցն այն է՝ թէ ով ինչպէս կը տեսնէ, կամ կ'ուզէ տեսնել, երեւոյթը: «Հայաստանէն գաղթած»-ը բնականաբար պիտի նախընտրէի այստեղ, հեռացած ըլլալու համար դրական/բացասական կողմնակալութենէ:

Հայաստանցի, եգիպտահայ, ֆրանսահայ, ամերիկահայ, եւ վերջինիս մէջ ալ Պէյրութէն գաղթած, Հայաստանէն գաղթած, Իրանէն գաղթած խօսքերը կ'առաջնորդեն դէպի տարբերութիւն: Տարբերութիւն կայ հայ գաղութներուն միջեւ՝ կենցաղի, լեզուի, մտածելակերպի եւ այլ առումներով: Բայց այս տարբերութիւնը չի նշանակեր աստիճանաւորում ու դասակարգում, այլ կը նշանակէ ուժերու տեղաբաշխում: Ան մանաւանդ չի նշանակեր հայ ազգի բաժանումը աւելի քան մէկի: Տարբերութիւնը հարստութիւն է եւ նպաստաւոր ազգի մը մտածելակերպի ընդլայնումին ու բազմերանգումին համար: Բայց տարբերութիւնը նաեւ վտանգաւոր է՝ երբ կը դառնայ բախումնալից, երբ կը ստանայ այնքան ինքնուրոյնութիւն ու անկախութիւն՝ որ կը կարողանայ գործնականօրէն մերժել միւսին: Այստեղ ա՛րդէն կարելի է խօսիլ տարբեր

ազգութիւններու մասին: Օրինակ մըն է արաբ ժողովուրդը, որ ներկայ իրականութեան մէջ ան գոյութիւն ունի իբրեւ եգիպտացի, լիբիացի, մարոքցի, եւ ոչ թէ հայերու անուանումներուն հետեւելով՝ իբրեւ եգիպտա-արաբ, մարոքա-արաբ: Հայութիւնը տակաւին մէկ ազգ է, բայց ազգ մը՝ որուն միջեւ եղած տարբերութիւնները, ըստ տարածական պայմաններուն, երբեմն հասած են անբաղձալի հեռաւորութեան, ընդհուպ մինչեւ փոխմերժումի:

Գաղութահայ կեանքը գրեթէ չուսումնասիրուած բնագաւառ մըն է: Քիչ չեն այս կամ այն հայկական գաղութին նուիրուած հայերէն, արաբերէն եւ այլ լեզուներով պատմութիւնները, որոնք առաջնորդուած են լոկ հում նիւթերու եւ պատմական դէպքերու գիտարարութեամբ ու անոնց ժամանակագրական կուտակումով: Կը կարդաս եգիպտահայութեան եւ պէյրութահայութեան պատմութիւնները եւ կը նկատես որ իրենց միջեւ եղած տարբերութիւնները կապուած են տեղի, անձի եւ թուականի հետ: Կը բաւէ այս վերջիններուն փոփարինումը ուրիշներով, օրինակ՝ Գահիրէ անունը Պէյրութով, Աբխողոմը Բարթողիմէոսով, եւ ընթերցողը պիտի չնկատէ որ խօսքը տարբեր գաղութի մասին է: Ասիկա կը նմանի մարդու մը՝ որ ոստիկանին կը նկարագրէ գող մը, ըսելով որ ան բարձրահասակ է, չէկ մազերով, կապոյտ աչքերով, փոքր քիթով, լայն աչքերով: Բայց նման նկարագրութեամբ անհամար մարդիկ գոյութիւն ունին: Ոստիկանը պէտք ունի գիտնալ յատկութիւն մը՝ որ բնորոշ ըլլայ միայն այդ գողին: Այս գլուխին մէջ, անշուշտ, գողը չէ որ պիտի փնտռեմ ու կալանաւորեմ: Պիտի փորձեմ ներկայացնել ժամանակակից ամերիկահայ-լոսանճելըսահայ գաղութի Հայաստանէն գաղթածի մը կարծիքը Զուհաճեանի *Գարուն*ին մասին, կարծիք մը՝ որ ինքնին մարմնացումն է տուեալ գաղութի (ամերիկահայ) ենթամասին (Հայաստանէն գաղթած) ընդհանուր մտածելակերպին: Այս կարծիքին ցուցադրութեամբ պիտի առարկեմ՝ որ գաղութահայութեան մը հոգեբանութիւնն ու ներքին ծալքերը, իբրեւ տարբերութիւն ուրիշ գաղութէ մը կամ գաղութի ենթամասէ մը, կարիք ունին լուրջ ուշադրութեան մասնագէտներու կողմէ:

Բայց ինչո՞ւ յատկապէս ամերիկահայութիւնը եւ Հայաստանէն գաղթածները: Պարզապէս որովհետեւ *Գարուն*ին մասին ժամանակակից միակ գրութիւնը՝ որ յստակօրէն կը մատնէ գրողին գաղութային պատկանելութիւնը, գրուած է հայութեան այդ հատուածին մէջ: Խօսքը Ն. Թահմիզեանի մասին է:

Թահմիզեան Խորհրդային Հայաստանի ազդեցիկ երաժշտագէտներէն էր: 1990-ին, 64 տարեկանին, կը գաղթէ Լոս Անճելըս եւ 1999-ին կը յաջողի մենագրութիւն մը հրատարակել Զուհաճեանի մասին[101]:

Գիրքին մէջ Թահմիզեան յատուկ ուշադրութիւն կը դարձնէ Զուհաճեանի Միլանի ուսանողական տարիներուն: Գիտենք, որ 1860-ականներուն սկիզբները, Զուհաճեան կարճ ժամանակով մեկնած է Միլան ուսանելու: Անյայտ է ճիշդ թուականը, տեւողութիւնը եւ այնտեղ կատարածը: Թահմիզեան եւս յաւելեալ տեղեկութիւն չունի, ինչպէս ցոյց կու տան իր գիրքին մէջ գործածած աղբիւրները եւ փաստարկումները: Բայց ան Զուհաճեանի Միլան մեկնումի թուականը կը դնէ 1862 Մայիս[102] եւ կեցութեան ժամկէտը երեք տարի[103], առանց ոչ մէկ աղբիւրագիտական բացատրութեան: Նիւթիս համար ասիկա չէ կարեւորը:

Թահմիզեան, ի միջի այլոց, կը գրէ. «Այն էլ ասենք, որ Միլանում հայեր ապրել են սկսած դեռեւս ԺԱ դարից: ԺԴ-ԺԷ դարերում այստեղ ծառայութեան մէջ է եղել

հայ եկեղեցականների Բարսեղեան միաբանութիւնը։ Իսկ Զուխաճեանի օրօք Միլանում հայկական կայուն համայնք է գոյութիւն ունեցել։ Եւ կասկածից դուրս է, որ վերջինիս անդամները սիրով են շրջապատել Զուխաճեանին, ու ջերմացրել նրա՝ ծննդավայրից ու ծնողներից հեռու, առանձին ապրող ուսանողի սիրտը»[104]։ Ըսի, Միլանի կեցութեան մասին տեղեկութիւն բացարձակօրէն կը պակսի։ Այս պակասը քաջ գիտէ Թահմիզեան, քանի որ իր օգտագործած աղբիւրներուն մէջ նորութիւն մը չկայ։ Հակառակ ասոր, երաժշտագէտը վստահ է («կասկածից դուրս է») որ միլանահայ գաղութն ու Զուհաճեան հանդիպած են իրար։ Թահմիզեան նաեւ կը նրբերանգէ այս հանդիպումը նշելով՝ որ միլանահայութիւնը գուրգուրանք տածած է Զուհաճեանին հանդէպ, քանի որ վերջինս ծննդավայրէն հեռու էր, մինակ ու անօգնական։ Քանի որ այս կարծիքները հաստատող ոչ մէկ ուղղակի կամ անուղղակի փաստ կամ հետք կը գտնուի, ուրեմն անոնք արդիւնքն են երաժշտագէտի երեւակայութեան, աւելի ճիշդ՝ անոր հոգեկան վիճակին։ Ո՞վ էր իրականութեան մէջ մինակ ու սրտատրոփ վիճակի մէջ՝ Զուհաճեա՞ն թէ Թահմիզեան։ Յստակ է՝ որ Թահմիզեան անզգալիօրէն կը խօսի *իր* մասին, *իր* միայնակութեան մասին՝ հեռու Հայաստանէն, հեռու հարազատ միջավայրէն՝ ուր անցուցած էր իր ամբողջ կեանքը, ուր դարձած էր Թահմիզեան՝ անունին ուժեղ ու ազդեցիկ իմաստով։

Գիրքին մէջ կայ նաեւ Զուհաճեանի Միլանէն մեկնելուն նախորդող շրջանին վերացական նկարագրութիւնը. «Ընդհանրապէս, Միլանից հեռանալու ժամանակները քանի մօտենում էին, այնքան աւելի սաստիկ յուզւում էր Զուխաճեանը։ Մի կողմից նա կարծես նախօրօք զգում էր յետագայում իրեն պատելիք կարօտի այրող զգացումը, միւս կողմից՝ նաեւ շտապում էր ինչքան հնարաւոր է աւելի խոր պատրաստուելու»[105]։ Նախորդ պարբերութեան մէջ սաստիկ կարօտ կար ծննդավայրին նկատմամբ, այս պարբերութեան մէջ արդէն երեք տարուան ընթացքին Զուհաճեան ուրիշ կարօտ մը եւս մշակեց, այս անգամ Միլանի նկատմամբ։ Բայց լաւ ընթերցելով երկու պարբերութիւնները կարելի է համոզուիլ, որ կարեւոր չէ թէ ճիշդ ինչի՞ նկատմամբ է Զուհաճեանի ունեցած «այրող» կարօտը։ Կարեւորը կարօտի եւ կարօտախտի (nostalgy) գաղափարն է ու անոր յառաջացուցած հոգեկան տանջանքը։ Թահմիզեան կը նկարագրէ *իր* վերջին օրերը Հայաստանի մէջ, *ինքն* էր որ «կարծես նախօրօք զգում էր յետագայում իրեն պատելիք կարօտի այրող զգացումը»։ Ըստ էութեան, Հայրենիքի կարօտախտը այնքան ուժեղ էր, որ Թահմիզեան բնազդաբար խօսեցաւ *իր* անունով եւ անգիտակցաբար ներկայացուց *իր* ինքնակենսագրութիւնը։ Զուհաճեանի Միլանի շրջանին մասին տեղեկութիւններու խպառ բացակայութեան պարագային, մէջբերուած պարբերութիւններուն գերզգայուն նկարագիրը կը ներկայացնէ այդ տողերը գրողին անձնական վիճակը։ Ասիկա, ինչպէս պիտի տեսնենք, յետնախորք մը պիտի հանդիսանայ Թահմիզեանի մեկնաբանած ու վերլուծած *Գարունին*։

Նոյն հատորին մէջ, Թահմիզեան իր խմբագրութեամբ կը հրատարակէ *Գարունը* ամբողջութեամբ՝ երգի եւ դաշնակի համար (օր. 7)[106]։ Թահմիզեան տեղեակ է 1862-ի տպագրութեան։ Բայց տպագրած տարբերակը ցոյց կու տայ՝ որ երաժշտագէտը չէ կրցած ձեռք ձգել անկէ օրինակ մը, քանի որ ան կը ներկայանայ բոլորովին նոր տարբերակով մը։ Թահմիզեան չէ նշած իր օրինակին աղբիւրը, որով հրատարակուած *Գարունը* ինքն ըստ ինքեան թիւրիմացաբար կ'ընդունուի իբրեւ Զուհաճեանի տարբերակ։ Գիրքին մէջ ասիկա առաւել եւս կը հաստատուի, երբ երաժշտագէտը կարճ բայց

վճռական վերլուծութեան կ'ենթարկէ տպագրածը՝ իբրեւ Զուհաճեանի ստեղծագործութիւն[107]:

Թահմիզեանի տարբերակին դաշնակի նուագամասը ճիշդ Սարգսեանի մշակածն է՝ մէկ ձայնաստիճան ցած, բայց երանգանիշերու ու ձայնակապերու բոլորովին տարբեր դրսեւորումներով: Իսկ երգչային մեղեդին տարբերութիւններ ունի Զուհաճեանէն, Պատմագրեանէն եւ Սարգսեանէն: Դարձեալ աղբիւրագիտութեան պակաս, հաւանաբար նաեւ խմբագրական միջամտութիւն: Բայց անուանի երաժշտագէտին համար այլեւս փաստագրութիւնը չէ որ կը խօսի, այլ *Գարուն*ին ընդմէջէն իր արտայայտելիք անձնական վիշտը.

«Ստացւում է ABCB հետաքրքրական, ինքնատիպ մի կառուցուածք, որ կրկնւում է բանաստեղծութեան երրորդ եւ չորրորդ տներում:

«Մեղեդիի նշուած չորս հատուածներից ամենագրաւիչը, ջերմաչունչն ու թովիչը առաջինն է: Այն սկսւում է «ՐՀ» բացականչութեամբ, որին յատկացուած մի բեմոլ ձայնաստիճանը անհունօրէն զգլխիչ մթնոլորտ է ստեղծում: Շարունակութեան մէջ եւս ամէն ինչ սրտագրաւ է. «եւ» շաղկապին յատկացուած զողտրիկ դարձուածքը, առաջին նախադասութեան յուշիկ յանգաձեւը, երկրորդ նախադասութեան մէջ ձեւաւորուող կրքոտ բարձրակէտը, եւ քննարկուող ողջ կառոյցն ու առհասարակ ամբողջը:

«[...] Տեսնում ենք, ուշագրաւ է նաեւ դաշնամուրային նուագակցութիւնը, որ նշանակալի դեր է կատարում երաժշտական ամբողջական կերպարի ստեղծման մէջ: Պարզ, կաթոգին, անմիջական, այն՝ դիւթիչ մթնոլորտ է ստեղծում առաջին չորս հատածներում, իսկ երգի սկսուելուց յետոյ, մեղմ ալիքների ու ալեակների ծփանք է ներկայացնում, ըստ էութեան գոյացնելով մեղեդիական կերպարի խօսուն յետնախորքը»[108]:

Այստեղ նիւթէս դուրս է քննել Թահմիզեանի առաջարկած կառուցուածքը՝ ABCB, որ բոլորովին չի համապատասխաներ իր տպագրած օրինակին (օր. 7):

«Ջերմաչունչ», «թովիչ», «զգլխիչ», «սրտագրաւ», «յուշիկ», «կրքոտ», «պարզ», «կաթոգին», «անմիջական», «դիւթիչ», եւ ասիկա եղաւ վերլուծութիւն: Ո՛չ: Ասիկա այդ տողերը գրողին անձնական խորագոյն վիշտն է որ արտացոլուած է անվերջանալի ածականներու միջոցով:

Վերը նշած էի, որ *Գարուն*ը բաղկացած է երկու մասէ՝ փոքրալար/մեծալար, հայրենիքի բացակայութիւն/հայրենիքի գոյութիւն երկուութեամբ: Փորձած էի առարկել նաեւ, որ իւրաքանչիւր ժամանակ ու վայր պիտի թեքուէր դէպի այս կամ այն կողմը, նայած հայրենիքին իրական բացակայութիւն/գոյութիւն իրադրութեան, ինչպէս նաեւ ընդհանուր փիլիսոփայական համոզումներուն: Առանց վայրկեան մը իսկ տատանուելու, պիտի ըսէի թէ Թահմիզեան ամբողջապէս հակուած է դէպի առաջինը, այսինքն՝ բացասականը, հայրենիքի բացակայութիւնը: Անոր «վերլուծութիւններ»-ը կը վերաբերին միայն ու միայն առաջին մասին: Իբրեւ տեսաբան ան չի վարանիր գրել՝ թէ մեղեդիի հատուածներէն «ամենագրաւիչը, ջերմաչունչն ու թովիչը առաջինն է», յատուկ շեշտադրութիւն դնելով ամենասկիզբի «ՐՀ» բացագանչութեան վրայ, կարծես ան ըլլար *իր* բացագանչութիւնը, *իր* ցաւը հայրենիքէն հեռացած ըլլալու եւ զայն այլեւս երբեք չտեսնելու համար: Ոչ մէկ առարկայական պատճառ կայ «ՐՀ»-ը առանձնացնել գալիքէն: Վերլուծութեան մէջ, *Գարուն*ի չորրորդ տան մասին՝ իր մեծալար բնոյթով եւ հայրենիքի ներկայութեան գաղափարով,

խօսքն անգամ չկայ, կարծես լրացուցիչ անկարեւոր բան մը ըլլայ ան:

Թահմիզեանի երեւոյթը միակը չէ: Անշուշտ, Հայաստանէն հեռացած մեծամթիւ գաղթողներէն իւրաքանչիւրը տարբեր աստիճանով եւ ուժգնութեամբ պիտի զգար կորուստի զգացողութիւնը, կախուած իր հոգեկան կառուցուածքէն եւ նոր միջավայ-րին հետ մերուելու պատրաստակամութենէն: Բայց կարդալով ամերիկահայ մամուլին մէջ Հայաստանէն գաղթածներու անթիւ յօդուածները, դժուար չէ այնտեղ գտնել կարօտախտի ընդհանուր թել մը, որ լաւագոյն պարագային գրողին տուած է ստեղ-ծագործական արտայայտչականութեան դրական ուժ ու մղում, վատագոյն պարա-գային զայն դարձուցած է եսակեդրոն, երբեմն նաեւ յարձակողական, անհանդուր-ժող: Թահմիզեանի պարագան կը ներկայացնէ կարօտախտի, պիտի ըսէի, բացասա-կան կողմը:

ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹԵԱՆ ՓՈՐՁ ՆՈԹԱԳՐՈՒԱԾ-ՏՊԱԳՐՈՒԱԾ *ԳԱՐՈՒՆԻՆ*

Արեւմտեան երաժշտական տեսութիւնները՝ որոնց կիրառութիւնը գագաթնա-կէտին հասած էր արդիական (modern) դարաշրջանին (մինչեւ 1970-ականներուն երկրորդ կէսը), ներկայ յետարդիական (postmodern) շրջանին (1980-ականներէն սկսեալ) այլեւս սկսած են գոհացում չտալ նոյն ինքը արեւմուտքցիներուն, նոյն արեւմտեան դասական երաժշտութեան վերլուծութեան համար:

Մարթին Շերցինկեր վերլուծելով Մոցարթէն հատուածներ, կը բացատրէ. «Ես կը ձգտիմ [...] դէպի վերլուծութիւն մը՝ որ կը փորձէ ինքզինք ազատել հաստատուած եղանակներէ եւ սկզբունքի մը շուրջ ամրանալու պարտադրութենէ, դէպի նկարա-գրութիւն մը՝ որ կը հեռանայ ծեծուած ճանապարհներէ, որ չ'ապավինիր ինքնու-թեան վրայ այլ կը յենուի տարբերութեան վրայ, որ կը հռչակէ տատանումներ, անվճռականութիւն եւ ինքզինքը կը ներքաշէ իրերու փոխուող դրութեան մէջ, իրողութիւններու կողմնակի եւ շրջանաձեւ թռիչքներու մէջ փոխանակ երկհերձուած-ներու [dichotomous], վճռականօրէն ոչ-ընդհանուրին, ոչ-կանխագուշակելիին, ոչ-պայմանաւորուածին մէջ, կողմնակի արմատներու մէջ փոխանակ հիմնական կոճղե-րու»[109]: Միաժամանակ, ան կը փորձէ բացատրել, որ կարելի չէ դիմել վերլուծութեան եւ փորձառութեան (experience) առանց անուններու, այսինքն՝ առանց դիմելու արեւ-մըտեան միօրինակացուած լարուածքի բնագաւառը՝ *տօ, տօ տիէզ*, եւլն.[110]: Եւ այս պատճառով կ'առաջարկէ հաւասարակշիռ մօտեցում դրսեւորել նկարագրութեան եւ անուններուն միջեւ, եւ չարունակութիւն տեսնել երաժշտութեան արական (mascu-line) (անուններ, ինչպէս նաեւ *ստեղծագործութեան* վրայ հիմնուած կողմնորոշումով բացատրութիւններ՝ որոնք կը ձգտին դէպի արդիւնքներու հաղորդագրութիւն եւ անդիմութիւն) եւ իգական (feminine) (նկարագրութիւն, ինչպէս նաեւ փորձառու-թեան վրայ հիմնուած կողմնորոշումով բացատրութիւններ՝ որոնք կը ձգտին դէպի անձնական արձանագրութիւն) տարածութիւններուն միջեւ[111]: «Անոնք [իմա՝ արա-կանն ու իգականը] աստիճանաւորումներն են իրարու, մէկը կը հանդիսանայ միւսին յղկումը եւ ոչ թէ տրամաբանական հակադրութիւնը»[112]: Շերցինկերի արական/իգա-

կան մօտեցումին պիտի փորձեմ հետեւիլ:

Նախքան երաժշտական հարցերու քննարկումը, քանի մը խօսք *Գարունի* բանաստեղծութեան մասին, օգտագործելով կառուցուածքապաշտ (structuralist) մօտեցում մը:

Ոչ-Հայրենիք/Հայրենիք, հետեւաբար՝ բացակայ/ներկայ բովանդակութեան մասին անընդհատ անդրադարձայ վերը: Բայց նաեւ բանաստեղծութեան մէջ կը տեսնեմ զանազան չերտեր ու ներքին առնչութիւններ, որոնք կը խօսին աւելի բարդ բովանդակութեան մը մասին:

Կը գտնեմ չորս չերտ: Նախ եւ առաջ կայ չարժումը՝ բառին ուղղակի եւ ոչ բանաստեղծական իմաստով: Բոլոր չորս տուներուն մէջ գտնուող կարեւոր ենթակաները՝ «հովիկ» (Ա. եւ Դ. տուներ), «թռչնիկ» (Բ. եւ Դ. տուներ) եւ «վտակ» (Գ. եւ Դ. տուներ), չարժող առարկաներ կամ էակներ են: Շարժումը «չարժում»-ն է այս բանաստեղծութեան: Այս չարժումը, սակայն, անսահման ու անվերջ չէ, այլ հաւասարակչռուած է խորագիրով՝ Գարունով: Գարունը՝ ի տարբերութիւն հովիկէն, թռչնիկէն եւ վտակէն, անչարժ երեւոյթ մըն է, բայց ժամանակաւորապէս անչարժ, քանի որ քիչ ատեն ետք պիտի փոխարինուի ուրիչով: Ուրեմն, չարժում՝ հաւասարակչռուած ժամանակաւոր անչարժութեամբ:

Երկրորդ չերտը ձայնն է, որ արտայայտուած է «փչես» (Ա. տուն), «երգես» (Բ. տուն) եւ «մրմունջ հանես» (Գ. տուն) բայերով, որոնք անմիջապէս նախորդած են չարժում արտայայտող յիշեալ երեք բառերուն: Կը հասկնանք՝ որ չարժումը սերտօրէն կապուած է ձայնի հետ, չարժումը կը փչէ, կ'երգէ եւ կը մրմնջէ:

Երրորդ չերտը սեռային մղումն է՝ «կուսին» (Ա. տուն), «սիրոյ ժամերն» (Բ. տուն) եւ «աղջիկ» (Գ. տուն), իսկ չորրորդը բուսականութիւնն է՝ «ծաղկանց» (Ա. տուն), «ծառոց», «անտառ» (Բ. տուն) եւ «վարդ» (Գ. տուն): Սեռն ու բուսականութիւնը բանաստեղծութեան մէջ կը գտնեմ կապուած, երկուքն ալ կը թուին ներկայացուած ըլլալ իբրեւ արտադրութիւն բնազդականին:

Ուրեմն, չորս չերտերէն կը կազմուի երկու աւելի ընդհանուր չերտեր՝ չարժումձայն եւ սեռ-բուսականութիւն:

Երաժշտութիւնը այս չերտերը պիտի անուանէր բազմաձայնութիւն: Եւ ճիշդ նոյն բազմաձայնութիւնն է զոր կը գտնեմ *Գարունի* երաժշտութեան մէջ, բայց բազմաձայնութիւն մը՝ որ յառաջացած է ոչ թէ աւանդական հորիզոնական գիծերու միացումով՝ իբրեւ «հակադրութիւն» հոմոֆոնիին, այլ մեկնաբանական-վերլուծական տարբեր չերտերու միաժամանակեայ կուտակումով: Այսինքն՝ միեւնոյն նախադասութեան, միեւնոյն մոթիֆին համար կարելի է գտնել հարմոնիք միաժամանակեայ տարբեր լուծումներ, բխած տարբեր ու բազմատեսակ ընկալումներէ եւ ըմբռնումներէ: Աւելի պարզեմ. չկան բացարձակ դաշնեակներ (chords), այլ կարելի է միաժամանակ լսել թէ՛ հիմնաձայնային (T), թէ՛ սուպտոմինանթային (S) եւ թէ՛ տոմինանթային (D) հարմոնիներ, ուրեմն՝ արական անուններ (T, S, D), իգական փորձառութեան հետ (այդ անուններուն տարբեր ընկալում-լսողութիւններ):

Բայց *Գարունի* ո՞ր տարբերակը պիտի վերլուծութեանս հիմք ընդունիմ, պիտի հարցնես: Զուհաճեանի տարբերակին, պիտի պատասխանեմ: Բայց չէ՞ որ մշակուածփոխադրուած տարբերակները ես ինքս մերժեցի դիտել իբրեւ ածանցաւորներ, իրաւացիօրէն պիտի առարկես: Ճիչդ է, այդպէս ըսի եւ չեշտեցի վերը: Բայց ասիկա

չի նշանակեր ամէն բան խառնել իրար եւ դնել մէկ պայուսակի մէջ: Իւրաքանչիւրն ունի իր ինքնուրոյնութիւնը, իր ընկերային շրջապատը, իր պայմանները: Ըսել ուզածս այն էր՝ որ մէկուն չտալ առաւելութիւն միւսին հաշուին: Ընտրեցի Զուհաճեանինը՝ որովհետեւ ի սկզբանէ նիւթս անոր մասին էր, իսկ նիւթս անոր մասին էր՝ որովհետեւ այդպէս ընտրած էի ես, ճիշդ այնպէս ինչպէս նուագողը կ՚ընտրէ այս կամ այն տարբերակը: Բայց միւս տարբերակները եւս մեծապէս պիտի գործածեմ վերլուծութեանս համար: Անոնց մէջի գոյութիւնները պիտի ցոյց տան Զուհաճեանի տարբերակին մէջի բացակաները: Բաց աստի, անոնց լոյսին տակ կարելի պիտի ըլլայ Զուհաճեանին մէջ տեսնել այլապէս աննկատելի տարրեր:

Զուհաճեանի տարբերակին մէջ (օր. 1) կայ ձայնանիշ մը՝ *լա պեմոլը*, որ կը կազմէ մագնիսացուած կեդրոն մը թէ՛ դաշնակի մենանուագ մասերուն եւ թէ՛ երգչային մեղեդիին մէջ.

1.-Դաշնակի նախաբանի մեղեդիին մէջ ան կը կազմէ կեդրոն մը: Կը տեւէ երկու հատած եւ կը դրսեւորուի հատած 2-ի ձախ ձեռքով եւ հատած 3-ի աջ ձեռքի դաշնեակներու վերի հնչիւնով:

2.-Հատած 7-ի առաջին կէսի երգչային դերամասը նշանակալի ոլորում կը կատարէ *լա պեմոլ*ին շուրջ:

3.-Հատած 8-ի երգչային դերամասը վարընթացին համար իբրեւ առաջին ձայնանիշ կ՚ընտրէ *լա պեմոլը*:

4.-Հատած 9-ի վերջին քառորդի դաշնակի նուագամասը երկու նախադասութիւններուն կապը (link) կը կատարէ յենուելով *լա պեմոլ*ին վրայ:

5.-Հատած 11-ի երգչային դերամասը կը կրկնէ հատած 7-ի ոլորումը:

6.-Հատած 23-ի երգչային դերամասը Բ. տան սկզբնական յենակէտը կը հիմնէ *լա պեմոլ*ին վրայ:

7.-Հատած 25-ը՝ իբրեւ կրկնութիւն հատած 23-ին:

8.-Հատածներ 34-35-ին մէջ, դաշնակը մեծալար (major) կրկներգէն դէպի փոքրալար (minor) Գ. տան անցումը կը կատարէ *լա պեմոլ*ի երկար հնչիւնով: Երկրորդ կրկնութեան ժամանակ, նոյնը նաեւ հիմք կը ծառայէ մեծալար կրկներգէն անցում կատարելու դէպի փոքրալար վերջաբանը:

9.-Հատածներ 36-37-ին մէջ, *լա պեմոլը* ծնունդ կու տայ ստեղծագործութեան ամենավերջին երկու մոթիֆներուն՝ *լա պէմոլ-սոլ-մի պեմոլ-տօ*:

Ուրեմն, *լա պեմոլը* կը յայտնուի եւակէտային նշանակութիւն ունեցող տեղերը:

Առկայ ընդհանուր փոքրալար սուպտոմինանթ դաշնեակ (minor subdominant chord) մը, անշուշտ, սերտօրէն կապուած պիտի ըլլար յիշեալ *լա պեմոլ*ներուն հետ: Ան իր հորիզոնական շարժումին մէջ կը ստանայ տարբեր տարազաւորումներ:

Դաշնեակը իր ամենամաքուր վիճակով հանդէս կու գայ հատած 7-ի (եւ իր կրկնութիւնը հանդիսացող հատած 11-ի) եւ հատած 23-ի (եւ իր կրկնութիւնը հանդիսացող հատած 25-ի) առաջին կէսերուն, բնականաբար կապուած մեղեդիական *լա պեմոլ*ին հետ:

Հատած 2-ի ձախ ձեռքի մեղեդիական առաջին *լա պեմոլ* ձայնանիշին տրուած է II4/3 հարմոնի[113], որ սուպտոմինանթի ածանցաւոր մըն է: Ամբողջ հարցը նոյն հատածի երկրորդ դաշնեակն է (հատած 2-ի երկրորդ կէսը): Իր աւանդական դասագրքային դրութեամբ ան կրկնակի տոմինանթի (secondary dominant) երկրորդ

շրջուածքն է՝ ցած հինգերորդ աստիճանով (V4/3-5/V), որ յաջորդ հատածին կը լուծուի դէպի քատանսային 6/4: Բայց այս դաշնեակը ես կրնամ լսել ոչ միայն իբրեւ տոմինանթ ցած հինգերորդ աստիճանով, այլ նաեւ իբրեւ սուպտոմինանթի յարող երկրորդ աստիճանի եօթնադաշնեակ (seventh-chord)՝ բարձր երրորդ աստիճանով (II4/3+3): Զէ՞ որ *Գարունի* ողջ տեւողութեան *լա պեմոլը* որոշիչ դեր կը խաղայ, իսկ այս ձայնանիշը սուպտոմինանթի կրող մըն է եւ միայն իմաստափոխութեամբ կրնայ մաս կազմել տոմինանթի մը: Նոյնը պիտի ըսուի նաեւ հատած 3-ին համար:

Բայց այս պարագային ի՞նչ պիտի կոչել այս դաշնեակին դաշնակից՝ հատած 9-ի առաջին կէսի հարմոնին, որ յստակ, մաքուր կրկնակի տոմինանթ մըն է առանց ցած-բարձր հնչիւններու (V4/3 / V): Անիկա դժուար թէ սուպտոմինանթի կրկնակի իմաստ մը ունենայ, բայց երկիմաստութիւն մը, արդարեւ, գոյութիւն ունի: Ասոր համար նախադասութեան երկրորդ կէսը (հատածներ 8-9) պիտի դիտեմ իր ամբողջութեան մէջ:

Աւանդական ըմբռնումով, հատած 8-ը ամբողջութեամբ կը կրէ հիմնաձայնի դաշնեակը (tonic chord) իր երկրորդ շրջուածքով (I6/4), ուր մեղեդիին (երգչային դերամասը եւ դաշնակի աջ ձեռքը) *լա պեմոլը* յենանիշ (appoggiatura) մըն է յաջորդող *սոլ*ին համար, եւ *ֆան*՝ յաջորդող *մի պեմոլ*ին համար: Բայց բամբի (bass) տոմինանթի հնչիւնը (հատած 8, դաշնակի ձախ ձեռքի առաջին *սոլը*), որ այս պարագային կրողն է հիմնաձայնային դաշնեակի երկրորդ շրջուածքին, իր այդ տիրական դիրքին մէջ չի կրնար հանգիստ տալ հիմնաձայնին, հատած 8-ի առաջին կէսին մէջ մուծելով տոմինանթի թեքում մը:

Բայց նաեւ նոյն հատածի առաջին կէսին մէջ ես կը լսեմ սուպտոմինանթ մը, եւ այստեղ արդէն կ'ուզեմ քիչ մը կանգ առնել: Հարմոնիի գաղափարը ընդհանրապէս հիմնուած է քանակի եւ ուժի յարաբերութեան վրայ եւ իր իմաստը կը ձեւաւորուի իբրեւ հակադրութիւն մեղեդիին: Հարմոնին եւ դաշնեակը քանի մը ձայնանիշի ուղղահայեաց միացումն են: *Քանի մը* ձայնանիշի միաժամանակեայ գոյութիւնն է որ ծնունդ կու տայ հարմոնիին, մինչդեռ մեղեդին *մէկ* ձայնանիշի գոյութիւնն է: *Քանի մը*՝ ընդդէմ *մէկի*, որով գրաւոր միտքին համար առաջինը կը ստանայ առաւելութիւն: Աւանդական թէ արդի (modern) հարմոնիին մասին գրուած են ու պիտի գրուին անհամար գիրքեր՝ սկսած դպրոցական դասագիրքերէ մինչեւ հետազօտական աշխատութիւններ, մինչդեռ այդ նոյն հարմոնիին ուղեկցող մեղեդիին մասին կը կարդանք գիրքերու լոկ ենթամասերու մէջ, օրինակ, երաժշտական կառուցուածքի (musical form) դասագիրքերու մէջ՝ իբրեւ երաժշտական նախադասութեան բաղկացուցիչ, կամ ուսումնասիրութիւններու ենթամասերու մէջ՝ իբրեւ նկարագրութեան ենթարկուող առարկայ (կուռ, անոյշ, խիստ, փոթորկոտ) եւ իբրեւ ձայնամիջոցային (intervallic) կազմութեան կրող (մեղեդիի մօտաւոր կամ հեռաւոր հնչիւններու ձայնամիջոցներու յարաբերութիւնները): Թէեւ ինչ որ գրուած է մեղեդիին մասին բնաւ ալ զերծ չէ լուրջ գիտականութենէ, բայց զայն կանոններու վերածելու ձգտումը եւ առհասարակ անոր ուսումնասիրութիւնները անհամեմատօրէն աւելի քիչ են քան հարմոնիինը: Հակառակ ասոր, մեղեդի/դաշնեակ երկուութիւնը աւանդական երաժշտագիտութեան մէջ կ'ընդունուի իբրեւ միաձուլում, ամբողջականութիւն, եւ այս հիմքին վրայ երաժշտագէտները, երաժիշտները իրենց վերլուծութիւններուն համար ստեղծագործութիւններուն մէջ կը փնտռեն եւ միշտ ալ կը գտնեն կատարեալ միութիւն եւ մեղեդիէն բխած հարմոնի: Կ'ըսուի՝ «մեղեդիէն բխած հարմոնի», եւ ոչ թէ՝ «հարմոնիէն բխած մեղե-

դի»: Ինչո՞ւ: Գրաւոր միտքը կը սիրէ դասաւորել, դասակարգել եւ ժամանակագրել իրերը, եւ այս առումով ստեղծագործութեան մը մեղեդին ժամանակագրականօրէն ենթադրուած է յօրինուած ըլլալ հարմոնիզացումէն ու դաշնեակներէն առաջ: Հարմոնիի վարժութիւններուն մեծամասնութիւնը արդէն այդպէս է. կը տրուի մեղեդին եւ աշակերտը պէտք է «հարազատօրէն» հարմոնիզացնէ զայն:

Հարմոնիին առաւել ուժ տալու մէկ կարեւոր պատճառ մըն է բանաւորէն գրաւորի անցնելու մարդկային ձգտումը: Վերը յիշեցի Օնկի բացատրութիւնը՝ թէ ինչպէս մարդկային գիտակցութիւնը կը ձգտի բանաւորութենէն դէպի գրաւորութիւնը: Մեղեդին, գրաւոր միտքին ենթագիտակցութեան մէջ կրողն է բանաւոր միաձայնութեան, մինչդեռ հարմոնին՝ գրաւորութեան եւ գիտականութեան, որով հասկնալի է որ հարմոնին առաջ անցնէր մեղեդիէն:

Վերադառնամ *Գարունի* Զուհաճեանի տարբերակի հատած 8-ի առաջին կէսին, եւ այս ըամծներուս հիման վրայ առարկեմ՝ որ ես այնտեղ հիմնաձայնային եւ տոմինանթային հարմոնիներուն հետ կը լսեմ նաեւ սուպտոմինանթային հարմոնի մը: Այսինքն, առաջ կը մղեմ մեղեդին եւ կը գործադրեմ «մեղեդիական հարմոնի» մը: Արդարեւ, մեղեդին առաջ մղելով չի նշանակեր զայն գերադաս դարձնել հարմոնիէն, այլ նպատակն է ձգտիլ դէպի մեղեդի/հարմոնի ներթափանցումը: Այսպէս, հատած 8-ի մեղեդիին մէջ դաշնեակային (chordal) ձայնանիշերը կը համարեմ առաջին բախումի *լա պեմոլը* եւ երկրորդ բախումի *ֆան*՝ փոխանակ տօ փոքրալարի (C minor) պարագային վերը յիշուած *սոլ*ին ու *մի պեմոլ*ին: Հետեւաբար, այս նոյն *լա պեմոլն* ու *ֆան* միասին պիտի կազմեն սուպտոմինանթի դաշնեակը: Այս մօտեցումը հիմնուած է երկու պատճառաբանութեան վրայ: Առաջինն այն է՝ որ հատած 8-ը ամբողջ ստեղծագործութեան միակ հատածն է, ուր ըստ աւանդական հարմոնիի օրէնքներուն՝ մեղեդին կը սկսի ոչ-դաշնեակային (non-chordal) ձայնանիշով (*լա պեմոլ*): Երկրորդը այն է՝ որ սուպտոմինանթային ոլորտը, ինչպէս վերը տեսանք, կը կազմէ ստեղծագործութեան ողնասիւնը: Կը նշանակէ, որ հատած 8-ի առաջին կէսի դաշնակի ձախ ձեռքի աւանդապէս հիմնաձայնային եռահնչիւնները իրենք ոչ-դաշնեակային հնչիւններ են եւ յենանիշեր (appoggiatura) նոյն հատածի երկրորդ կէսի իրական հիմնաձայնին: Ուրեմն, հատած 8-ի առաջին կէսի սուպտոմինանթը արդիւնքն է ոչ թէ ուղղահայեաց լսողութեան, այլ շրջապատի՝ նախորդող եւ յաջորդող տարբեր հատուածներու, ներթափանցումին:

Այսպէս, հատած 8-ի առաջին կէսը կ'ունենայ երեք հարմոնիք շերտեր՝ հիմնաձայնային (ըստ աւանդական հարմոնիին մեզի սորվեցուցած օրէնքներուն), տոմինանթային եւ սուպտոմինանթային:

Հետաքրքրական սուպտոմինանթ մըն է հատած 19-ի առաջին քառորդը, զոր կը համարեմ *Գարունի* ամենէն աւելի անակնկալ դաշնեակ(ներ)ը: Առաջին ութերորդականը փոքրացուած եօթնադաշնեակ մըն է (diminished seventh-chord), որ երրորդ ութերորդականին կը լուծուի ֆա մեծալարին (F major) կամ սուպտոմինանթին մէջ: Առաջին ութերորդականի *սոլ տիէզը*՝ որուն ազդեցութիւնը կը տարածուի երկրորդ ութերորդականին վրայ, իր էութեան մէջ էնհարմոնիքն է *լա պեմոլ*ին՝ երգին փոքրալար մասերուն այնքան հարազատ ձայնանիշին, այն ձայնանիշին՝ որ հիմք հանդիսացաւ սուպտոմինանթի գերակշռութեան: Հատած 8-ին մասին անդրադառնալով նշեցի *հարմոնի*ին ներթափանցումը մեղեդիին մէջ՝ առաջ բերելով սուպտոմինանթային

չերտաւորում մը: Հատած 19-ի առաջին քառորդին մասին այս անգամ պիտի նշեմ *մեղեդի*ին ներթափանցումը հարմոնիին մէջ, եւ պիտի ըսեմ՝ որ յայտնուած *լա պեմոլը* (*սոլ տիէզ*) կրողն է հարմոնիք մեծալար ձայնակայքին (harmonic major scale)՝ *տօ-ռէ-մի-ֆա-սոլ-լա պեմոլ-սի-տօ*: Այս ձայնակայքը իբրեւ մեղեդային գիծ կը լսուի դաշնեակին ընդմէջէն:

Իսկ ի՞նչ է երկրորդ ութերորդականի հարմոնին: Նոյն նախորդ փոքրացուած եօթնադաշնեակն է՝ սակայն յաւելեալ չորրորդ (*տօ*) աստիճանով (added 4th): Իբրեւ տկար բախումի դաշնեակ, անոր դերակատարութիւնը գրեթէ անցողիկ է: Ունի տարահնչիւնութիւն մը (dissonance), վերը՝ *սի-ռէ*, վարը՝ *տօ*, որ շնորհիւ հնչամասային հեռաւորութեան եւ բուն մեղեդային *ռէ* ձայնանիշին եռապատկութեան (երգչային դերամասի *ռէ*ն, դաշնակի աջ ձեռքի ութեակային երկու *ռէ*երը) կը մնայ քօղարկուած: Արդարեւ, վարպետօրէն քօղարկուած, բայց քնքուշօրէն լսելի այս տարահնչիւնութիւնը յաւելեալ արժէք կու տայ դաշնեակին, նուազեցնելով անոր անցողիկութիւնը:

Բայց նաեւ հատած 19-ի առաջին կէսի հարմոնիք այս մօտեցումը՝ իբրեւ ուղղահայեաց ձայնանիշերու գումարում, կրնայ կասկածի ենթարկուիլ եթէ երաժշտութիւնը լսենք նաեւ հորիզոնական գիծերու գումարումով: Նախ եւ առաջ, դժուար է դաշնակի ձախ ձեռքի *ֆա-տօ-լա-ֆա* գիծը չտեսնել ու չլսել իբրեւ ամբողջական ու մաքուր սուպտոմինանթի հարմոնի: Ասոր վրայ կայ մեղեդին՝ երգչային դերամասին եւ դաշնակի աջ ձեռքին կատարումով: Դաշնակի աջ ձեռքի մեղեդին կրկնապատկուած է երրեակ (մեծ եւ փոքր) վար գտնուող ձայնանիշով (այս կրկնապատկումը կը տեւէ հատածներ 14-20), եւ այս կրկնապատկուած ձայնը առաջ կը բերէ երկրորդային մեղեդային գիծ մը (մեր դիտարկած հատած 19-ի պարագային՝ *սոլ տիէզ-սի-լա-ֆա*): Այսինքն, երգչային դերամասի եւ դաշնակի աջ ձեռքի մեղեդին եւ ենթա-մեղեդին կը կազմեն կոյտ մը՝ ի դէմս ձախ ձեռքի *ֆա-տօ-լա-ֆա* կոյտին: Այսպէս դիտելով, աւելորդ կը դառնայ հարմոնիք մանրամասն եւ անպայման կուտակումներ փնտռելու պարտաւորանքը, որուն անխուսափելի ուղղահայեաց գումարումներուն մէջ պիտի կորսուէր չերտային անկախութիւնը եւ նրբերանգաւորումը: Բացի այդ, հատած 19-ի *սոլ տիէզ*ը համարելով հարմոնիք մեծալար ձայնակայքի կրող, ականատես եղանք մեղեդիի ներթափանցումին հարմոնիին մէջ: Սակայն, միաժամանակ, հարմոնիք մեծալար ձայնակայքին գոյութիւնը իբրեւ հորիզոնական գիծ աւելի կը յստակուի երբ տուեալ հատուածը կը դիտենք իբրեւ չերտային, եւ նուազ հարմոնիք, կուտակումներով:

Հատած 19-ի հարցը, անշուշտ, կարելի չէ լուծել այս կամ այն մօտեցումին գերադասութեամբ, այլ բոլորին միաժամանակեայ ընկալումով:

Մինչեւ հիմա կ'անդրադառնայի սուպտոմինանթի ոլորտը *ձգտող* երաժշտական մղումին մասին: Մէկ տեղ մը՝ հատած 15-ի առաջին կէսին (եւ անոր կրկնութիւնը հանդիսացող հատած 28-ին), կը գտնուի ճիշդ հակառակը՝ սուպտոմինանթէն *խուսափող* մղումը: Մէկ կողմ ձգելով դաշնակի մենանուագային մասերը՝ նախաբանը (հատածներ 1-5), կապերը (հատած 13-ի երկրորդ կէսը, հատած 21-ի երկրորդ կէսէն մինչեւ հատած 22-ի առաջին կէսը) եւ վերջաբանը (հատած 34-ի վերջին քառորդէն մինչեւ հատած 37), *Գարուն*ի երգչային հատուածներուն մէջ հարմոնին կը փոխուի իւրաքանչիւր կիսահատած (իւրաքանչիւր երկու քառորդ բախում), բացի քանի մը մասնաւոր տեղերէ: Այս բացառութիւններէն հաւանաբար ամենէն աւելի աչքառուն

Հատած 26-ի առաջին կէսն է, որ կը տանի դէպի Բ. տան յանգաձեւը (cadence)։ Բայց ասիկա դասական տարածուած ոճ մըն է, դասական հարմոնիներով։ Միւս բացառութիւնը մեր նոր քննարկած հատած 19-ի առաջին կէսն է, որ բոլոր պարագաներուն ալ կ'ամփոփուի սուպտոմինանթի ոլորտին մէջ։ Այն ինչ որ անսովոր է՝ հատած 15-ի առաջին կէսի կտրուկ փոփոխութիւնն է, ուր առաջին քառորդը սուպտոմինանթ է եւ երկրորդը՝ տոմինանթ։ Նկատի ունենալով սուպտոմինանթին դիրքը իբրեւ ուժեղ բախում, ինչպէս նաեւ մեղեդիի *լա* ձայնանիշին չարունակութիւնը մինչեւ երկրորդ բախում, հատած 15-ի առաջին կէսն ամբողջութեամբ կը լսուի իբրեւ սուպտոմինանթ։ Միւս կողմէն, ներթափանցուած տոմինանթն ալ բնաւ աննկատելի չի մնար, մանաւանդ որ կտրած է հարմոնիի փոփոխութեան կիսահատածանի կաղապարը։ Բայց երկրորդ բախումի հարմոնիք փոփոխութեան իրական ուժը կը կայանայ սուպտոմինանթէն հեռացումի իր «համարձակութեան» մէջ, երբ ստեղծագործութեան ամբողջականութիւնը չարժում մըն է դէպի սուպտոմինանթը։ Կրկներգին սկիզբը հանդէս եկած այս անսովոր հարմոնիք թեքումը երաժշտութիւնը դէպի առաջ մղող կարեւոր թափ մըն է։

Այս բոլորը՝ Զուհաճեանի հարմոնիին մասին։ Ինչ կը վերաբերի միւս տարբերակներու հարմոնիներուն, լուծումները տարբեր են եւ արժանի դիտարկումի։ Յիշեցնեմ, որ Թիֆլիսի տարբերակը (մեներգ եւ դաշնակ) (օր. 2) կը ներկայացնէ Զուհաճեանի տարբերակը՝ որոշ ելակէտային տեղերու փոփոխութեամբ, Կոմիտաս Վարդապետի երկու տարբերակները (օր. 3 եւ 4)՝ նկատի ունենալով իրենց կատարողական կազմը (a cappella երգչախումբ), մեծապէս տարբեր են Զուհաճեանէն, Սինանեանի տարբերակը (մեներգ կամ ջութակ, եւ դաշնակ) (օր. 5) ուղղակիօրէն հիմնուած է Զուհաճեանին վրայ՝ հիւսուածքային առաւել խտութեամբ, Սարգսեանի տարբերակը (մեներգ եւ դաշնակ) (օր. 6) անծանօթ մնացած է Զուհաճեանին, իսկ Թահմիզեանի տարբերակը (մեներգ եւ դաշնակ) (օր. 7) հիմնուած է Սարգսեանի վրայ՝ անհատական միջամտութիւններով։ Արդարեւ, համեմատութիւնը չէ որ կը հետաքրքրէ այստեղ, այլ իւրաքանչիւրին ինքնուրոյն մօտեցումը, ինչպէս նաեւ իրար մէջ գոյութիւն ունեցող ներթափանցումները։

Առաջին ենթանախադասութեան (subphrase)[114] վերջաւորութեան տրուած է հարմոնիի երկու լուծում։ Մէկ լուծումը կը պահպանէ հիմնաձայնութիւնը, ինչպէս Զուհաճեան (օր. 1, հատած 7-ի երկրորդ կէս), Կոմիտաս Վարդապետի Ա. տարբերակ (օր. 3, հատած 4)[115] եւ Թահմիզեան (օր. 7, հատած 6-ի երկրորդ կէս), միւսը չեղում կը կատարէ դէպի համանուն մեծալարը՝ երրորդ աստիճան, ինչպէս Սինանեան (օր. 5, հատած 6-ի երկրորդ կէս) եւ Սարգսեան (օր. 6, հատած 6-ի երկրորդ կէս)։

Այս վերջաւորութիւնը պիտի տանի դէպի երկրորդ ենթանախադասութեան մուտքը։ Յիշեալ երկու հարմոնիներէն կը բխի հինգ լուծում։ Առաջին ենթադասոյթի վերջաւորութեան հանդէս եկած հիմնաձայնը երկրորդ ենթանախադասութեան սկիզբը («առաւօտուց») կ'երթայ դէպի հիմնաձայն (Զուհաճեան), կամ վեցերորդ աստիճան (Կոմիտաս, Ա. տարբերակ), կամ տոմինանթ (Թահմիզեան), իսկ երրորդ աստիճանը՝ դէպի հիմնաձայն (Սինանեան), կամ եօթներորդ աստիճան (Սարգսեան)։ Ասիկա կը նշանակէ, թէ հարմոնիի ընկալումի կարելիութիւնները որքան բաց են ու չարժուն։ Հետեւեալ ցուցակը ուրուագիծ մըն է այս չարժականութեան.

	Ա. ԵՆԹԱՆԱԽԱԴԱՍՈՒԹԻՒՆ	Բ. ԵՆԹԱՆԱԽԱԴԱՍՈՒԹԻՒՆ
Զուհաճեան (օր. 1)	եւ ինչպէս զով IV6/4 I	առաւօտուց I6/4
Կոմիտաս Վարդապետ (Ա. տարբերակ) (օր. 3)	եւ ինչ - պէս զով IV^6 V II^6 I	ա - ռա - ւօ - VI^6 - I VII4/2 I6/4 - տուց V4/2 - I^6(անցողիկ) - V^7
Սինանեան (օր. 5)	եւ ինչպէս զով II6/5 III - V4/3	առաւօ - տուց I III6/4 - VI^{7+1}
Սարգսեան (օր. 6)	եւ ինչպէս զով VI III	առաւօ - տուց VII^7 բնական I
Թահմիզեան (օր. 7)	եւ ինչպէս զով VI I^6	առաւօ - տուց V4/2 I

Այս բոլորը առաջին նախադասութիւնը պիտի առաջնորդէր դէպի կիսայանգաձեւը (half cadence) «Հովիկ» բառին վրայ: Յանգաձեւերը նախադասութեան մէջ ուժի կեդրոններ են: Անոնք ընկալումի համար վաւերացուած յենարաններ են, մտած են դասագիրքերու եւ ուսուցողական ձեռնարկներու մէջ իբրեւ ընդունուած, գրեթէ անվիճելի իրողութիւններ: Դասագիրքերու մէջ շատ քիչ կը կարդանք նախադասութիւններու սկիզբին մասին, բայց միշտ կը կարդանք անոնց կիսայանգաձեւերուն եւ յանգաձեւերուն մասին: Պատճառն այն է, որ գրաւոր միտքն իր աւանդականութեամբ կը ձգտի դէպի արական լուծումները, դէպի անփոփոխն ու միակը, ուստի՝ դէպի յանգաձեւերը իրենց ամփոփած կայունութեամբ: Մինչդեռ նոյն այդ գրաւոր միտքը կը խուսափի իգական լուծումներէն, փոփոխականէն ու ճկունէն, ուստի՝ նախադասութիւններու սկզբնաւորութեան հաղորդած բազմաչերտ իմաստներէն: Բայց, ինչպէս պիտի տեսնենք, հակառակ արական պնդումէն, յանգաձեւերը եւս կրնան ըլլալ անկայուն ու փոփոխական:

Գարունի յիշեալ կիսայանգաձեւը՝ հետեւելով դասագրքային դրութեան կամ արականութեան, կը կրէ յստակ տոմինանթ դաշնեակը: Ամբողջ հարցն այն է, որ այս կայունութիւնը բացարձակ չէ եւ ունի տարբեր չերտաւորումներ:

Ամենէն աւելի կայունները Սարգսեանինն (օր. 6, հատուած 8-ի երկրորդ կէսը) ու Կոմիտասինն (օր. 3 եւ 4, հատուած 8) են՝ որոնք անխառն երկար տոմինանթ դաշնեակով կը փակեն ենթանախադասութիւնը:

Նուազ կայուն է Զուհաճեանինը (օր. 1, հատուած 9-ի երրորդ քառորդ): Պատճառը տոմինանթ դաշնեակին յաջորդող կապող մոթիֆն է (հատուած 9-ի վերջը՝ դաշնակի նուագամասի *սոլ-լա պեմոլ-սոլ* մոթիֆը): Թէեւ ան կապող է, բայց անոր ազդեցութիւնը նախորդող դաշնեակին վրայ բաւական զգալի է: Նախ, ան կը կտրէ տոմինան-

թին տեւողականութիւնը: Միաժամանակ, առաջ կը բերէ հարմոնիք անորոշութիւն: Այսպէս, եթէ ընդունինք տոմինանթ դաշնակին ազդեցութեան շարունակութիւնը մինչեւ հատածին վերջը, *լա պեմոլ* ձայնանիշը կրնայ ընկալուիլ իբրեւ օժանդակ ձայնանիշ (auxiliary note) կամ նաեւ իբրեւ իննադաշնեակի (ninth-chord) իններկը: Եթէ սահմանափակենք տոմինանթին ազդեցութիւնը, ապա *լա պեմոլը* կրնայ հանդէս գալ իբրեւ եօթներորդ աստիճանի փոքրացուած եօթնադաշնեակի (diminished seventh-chord) եօթնեակը (seventh):

Կայուն չէ Սինանեանինը: Կիսայանգաձեւի տոմինանթը, անշուշտ, կայ (օր. 5, հատած 8-ի երկրորդ կէս): Բայց կապող մոթիֆի *լա պեմոլ* ձայնանիշը ուղղակիօրէն հարմոնիզացուած է իբրեւ եօթներորդ աստիճանի եօթնադաշնեակ (seventh-chord), որ որոշակիօրէն կը կտրէ նախորդող տոմինանթին ազդեցութիւնը: Միաժամանակ, նոյն *լա պեմոլը* կարելի է ընկալել նաեւ իբրեւ յապաղուած հնչիւն՝ տոմինանթային եօթնադաշնեակին համար:

Հետաքրքրական են նաեւ կիսայանգաձեւի տոմինանթին ձգտող հարմոնիները, այսինքն՝ տոմինանթին նախորդող դաշնեակները: Զուհաճեան այս տոմինանթը կը նախապատրաստէ կրկնակի տոմինանթով (secondary dominant) (օր. 1, հատած 9-ի առաջին կէսը): Սինանեան կը գործածէ նոյն կրկնակի տոմինանթին հատու տարբերակը՝ ցած հինգերորդ աստիճանով, որ աւելի կը սրէ ձգողականութիւնը դէպի տոմինանթը (օր. 5, հատած 8-ի առաջին կէսը): Սարգսեան կը դիմէ պարզ եօթներորդ աստիճանի փոքրացուած եօթնադաշնեակին (diminished seventh-chord) (օր. 6, հատած 8-ի առաջին կէսը): Կոմիտաս Ա. տարբերակին մէջ կը գործածէ՝ V6/4-I (անցողիկ) (օր. 3, հատած 7-ի երկրորդ կէսը): Բ. տարբերակին մէջ նախ կը դիմէ տոմինանթին՝ իր հիմնական դրութեամբ (օր. 4, հատած 7-ի երրորդ քառորդը), որմէ ետք հանդէս եկած ուղղահայեաց *լա պեմոլ-տօ* անցողիկ երկհնչիւնը կրնայ ընկալուիլ իբրեւ եօթներորդ հարմոնիք աստիճանի դաշնեակ (*լա պեմոլ-տօ-[մի պեմոլ]*), կամ իբրեւ կրկնակի եօթնադաշնեակ ցած երրորդ աստիճանով (*[ֆա տիէզ]-լա պեմոլ-տօ-[մի պէմոլ]*):

Կարեւոր է նշել, որ Կոմիտաս Վարդապետ Բ. տարբերակի յիշեալ *լա պեմոլ-տօ* անցողիկ դաշնեակը (օր. 4, հատած 7-ի չորրորդ քառորդը)՝ Ա. տարբերակի համեմատութեամբ, շարժում մըն է դէպի Զուհաճեան-Սինանեան, քանի որ վերջիններուն գործածածը աւելի մօտ է Կոմիտասի Բ. տարբերակին քան Ա.-ին: Ասիկա կարեւոր կէտ մըն է, որովհետեւ քիչ առաջ Աթայեան կ'ուզէր ցոյց տալ՝ թէ ինչպէս ազգայինի եւ բազմաձայնութեան հարցերով Կոմիտաս դրականօրէն *հեռացած* էր Զուհաճեանէն: Իսկ ահա այստեղ, դաշնեակ մը պիտի ցոյց տար՝ թէ ինչպէս Կոմիտաս Վարդապետ *մօտեցած* է Զուհաճեանին: Կը նշանակէ, թէ հեռացում/մօտեցումի եւ լաւ/վատ համեմատութիւնները կրնան հասցնել փակուղիի, քանի որ եթէ մէկ տեսանկիւնէ մը գործին մէջ «հեռացում» կը նկատուի, ուրիշ տեսանկիւնէ մըն ալ «մօտեցում» կրնայ գտնուիլ: Վերջապէս, Կոմիտաս Վարդապետ հեռացա՞ծ է Զուհաճեանէն թէ մօտեցած անոր: Պարզապէս՝ ոչ այս եւ ոչ ալ այն:

Հարմոնիի առումով, կրկներգի երկրորդ նախադասութեան երկրորդ մոթիֆը՝ շնորհիւ Զուհաճեանի վերոյիշեալ *սոլ տիէզ-լա պեմոլ*ին (օր. 1, հատած 19), յատուկ ուշադրութիւն կը գրաւէ: Սինանեան ձգտած է նուազեցնել անոր ինքնուրոյնութիւնը, դաշնակի ձախ ձեռքի համեմատաբար խիտ հիւսուածքին մէջ չեշտելով սուպտոմի-

նանթը (օր. 5, հատած 18-ի առաջին քառորդ), բայց նաեւ ձգտած է երկարել անոր տարածութիւնը, յաջորդ հատածին մէջ (հատած 19) զայն վերայայտնաբերելով մեծացած դաշնակի (augmented chord) միջոցով: Սարգսեան՝ որուն համար նման մէջբերում-անակնկալները այնքան ալ հարազատ չեն, կը դիմէ չիտակ տոմինանթ-հիմնաձայն (V-I) յարաբերութեան (օր. 6, հատած 22): Կոմիտաս Վարդապետ փոխած ըլլալով մեղեդիի ուղեգիծը, չի կրնար համեմատութեան մէջ մտնել միւսներուն հետ, որով զայն դուրս կը պահեմ դիտարկութենէ: Կ'ունենաք Զուհաճեանի սուպտոմինանթի ոլորտի դաշնակը՝ վերոյիշեալ իր նրբերանգներով, Սինանեանի աւելի որոշակի սուպտոմինանթը եւ Սարգսեանի տոմինանթը: Ընկալումի բազմազանութիւն, այլազանութիւն եւ խաչաձեւում, անկասկած:

Հարմոնիի վերջին կէտ մըն ալ աչքի կը զարնէ: Բոլոր տարբերակները ընդունած են մասերու փոքրալար-մեծալար կտրուկ յաջորդականութիւն ու հակադրութիւն: Բացառութիւն կը կազմէ Թիֆլիսի տարբերակը (օր. 2): Այստեղ, մեծալար կրկներգէն փոքրալար Բ. տունը անցնելու համար, կրկներգի վերջին ենթանախադասութիւնը (հատածներ 20-21) կը փոխուի փոքրալարի, յառաջացնելով հարմոնիի ներթափան-ցում մասերուն միջեւ:

Զուհաճեանի, Սինանեանի եւ Սարգսեանի դաշնակի նուագամասերը ունին նաեւ հիւսուածքային փոխյարաբերութիւններ: Միեւնոյն նախադասութեան, մէկ կողմէն՝ Զուհաճեանի հոմոֆոն-հարմոնիք հիւսուածքը (օր. 1, հատածներ 23-26), միւս կող-մէն՝ Սինանեանի հակադիր նմանակումները (օր. 5, հատած 24) եւ Սարգսեանի ուղ-ղակի նմանակումները (օր. 6, հատած 13-16), կրնան հաստատել՝ թէ որքան հա-րուստ կրնայ ըլլալ մէկ մեղեդիի մը ընկալումը:

Մինչեւ հիմա բանաստեղծութիւնն ու երաժշտութիւնը դիտեցի անջատաբար: Զափազանց դիւրին է երաժշտագէտի մը համար, նոթագրուած-պատրաստ որեւէ երգ մը իր առջեւը դրած, դիտել տալ՝ թէ երաժշտութիւնը որքան համաձայն է բառերուն, ըսել՝ թէ այս կամ այն հարմոնին, մեղեդիական ելեւէջը որքան կը պատշաճի իրեն յարակից բառին կամ նախադասութեան, կարծես թէ ամէն ինչ հարթ է, ողորկ, միաձոյլ: Բայց աՀաւասիկ կատարեմ փորձ մը ճիշդ հակառակ ուղղութեամբ, այսինքն օգտագործեմ միեւնոյն երաժշտական եզրերը՝ «ցոյց տալու» համար որ երաժշտու-թիւնն ու բառը տուեալ երգին մէջ համաձայն չեն: Եւ քանի որ նիւթս *Գարունն* է, նոյն այս երգն ալ ընտրեմ իբրեւ փորձադաշտ: Այսպէս, հատած 9-ի առաջին կէսին (օր. 1) Զուհաճեանի գործածած կրկնակի տոմինանթը գունային չտրամաբանուած չեզոք կու տայ երաժշտութեան քանի որ անոր զուգակից «փչես» բայը բանաստեղծութեան մէջ ոչ մէկ տարբերութիւն կը բացայայտէ իրեն նախորդող ու յաջորդող հատուած-ներուն նկատմամբ: Կամ, հատած 12-ի առաջին բախումը կը ներկայացնէ Ա. տան երաժշտութեան մեղեդային բարձրակէտը, մինչդեռ բանաստեղծութեան «եւ» շաղ-կապը ոչ մէկ վերելքի նշան ցոյց կու տայ: Անմիջապէս գործածեմ նոյն պատճառա-բանութիւնները՝ «փաստելու» համար որ որքան համաձայն են այս նոյն տեղերուն բառն ու երաժշտութիւնը: Այսպէս, հատած 9-ի առաջին կէսին Զուհաճեանի գործա-ծած կրկնակի տոմինանթը գունային գեղեցիկ չեզոք կու տայ երաժշտութեան քանի որ անոր զուգակից «փչես» բառը բանաստեղծութեան առաջին բայն է, հետեւաբար՝ առաջին շարժումը: Կամ, հատած 12-ի առաջին բախումը կը ներկայացնէ Ա. տան երաժշտութեան մեղեդային բարձրակէտը, եւ ան սերտօրէն կապուած է բանաստեղ-

ծութեան «եւ» շաղկապին հետ, որ հանդէս կու գայ բանաստեղծական տողին սկիզբը եւ թափ մըն է դէպի քառեակին աւարտը:

Երկու մօտեցումներն ալ, բնականաբար, անընդունելի են: Այս տեսանկիւնէն դիտելով, բանաստեղծութիւն-երաժշտութիւն կապը խիստ յարաբերական է եւ փոփոխական: Կապ՝ անշուշտ կայ: Բայց այս կապին մեկնաբանութիւնը եւ ընկալումը հիմնուած է ոչ թէ համաձայն/ոչ-համաձայն կամ երաժշտութիւնը «հարազատօրէն» բառը կամ իմաստը արտացոլել/չարտացոլելու տրամաբանութեան վրայ, այլ դէպի բացատրութիւն, մեկնաբանութիւն, դատողութիւն, դիտողութիւն եւ տարբերութիւն տանող մտածողութեան վրայ: Բարեբախտաբար կայ *Գարունի* Զուհաճեան, Կոմիտաս Վարդապետ, Սինանեան, Սարգսեան եւ Թահմիզեան տարբերակները, որոնք միեւնոյն բառերուն տուած են տարբեր, յաճախ հակադիր, երաժշտականացում:

Բառերուն իմաստէն պէտք էր ըսէր նաեւ դաշնակի նախաբանն ու վերջաբանը: Բայց ահաւասիկ իւրաքանչիւր տարբերակ որքան տարբեր է միւսէն: Զուհաճեանի (օր. 1, հատածներ 1-5) եւ Սինանեանի (օր. 5, հատածներ 1-4) դաշնակի նախաբանները փոքրալար են եւ ուղղուած դէպի բանաստեղծութեան բացասական, ոչ-հայրենիք կողմը, Սարգսեանի նախաբանը կը բաժնուի երկու հաւասար ենթամասերու, առաջինը՝ մեծալար (օր. 6, հատածներ 1-2), ուղղուած դէպի դրականն ու հայրենիքը, երկրորդը՝ փոքրալար (օր. 6, հատածներ 3-4), ուղղուած դէպի հակառակ կողմը:

Զուհաճեանի դաշնակի վերջաբանը՝ փոքրալար, ուղղուած է դէպի բացասականը (օր. 1, հատածներ 35-38), Սինանեանինը եւս փոքրալար է բայց ունի ընդլայնուած շարադրանք մը՝ խիտ դաշնեակներու վերջաւորութեամբ, Զուհաճեանի քնարական բացասականը փոխարինելով տռամաթիք բացասականով (օր. 5, հատածներ 34-42): Սարգսեան չունի դաշնակի վերջաբան եւ երգը կը փակէ մեծալար հարմոնիով, որոշակիօրէն հաստատելով դրականը (օր. 6, հատած 24): Թիֆլիսի տարբերակը կ'ընտրէ բոլորովին նոր վերջաբան մը հիմնուած նափոլիթէն, մեղեդային մեծալար (melodic major) եւ այլ ձայնակայքերու խառնուրդի մը վրայ, որ եթէ ոչ անպայմանօրէն կ'ընթանայ դէպի դրականի ու գոյութեան հաստատումը, գոնէ մեծապէս կը մեղմէ Զուհաճեանի բացականը:

Այս տարբերութիւնները եւ հակադրութիւնները յստակ ցուցանիշներ են՝ թէ բառի երաժշտականացումի կամ բառի իմաստի ընկալումի մէջ ենթադրեալ «հարազատութիւն»-ը որքան յարաբերական երեւոյթ է, հետեւաբար, բաւական բարդ իրողութիւն մը՝ զայն մեկնաբանելու համար:

Բայց, ինչպէս տեսանք, շատ աւելի ընդարձակ երեւոյթ մըն է նոյն ինքը տեսական վերլուծութիւնն իր ամբողջութեամբ, որ արական-իգական յատկութիւններու ներթափանցումով ընդունակ է իրերն ու երեւոյթները դիտել իրենց բազմաշերտ կացութեան մէջ:

ՅԳՌՈՒԱԾԻՍ ՍԱՀՄԱՆՆԵՐԸ

Յետարդիականութեան գլխաւոր յատկանիշներէն մէկն ալ ինքնաքննադատութիւնն է, քննադատութիւնը նոյն ինքը յետարդիականութեան, որ աղբիւրն է վերոյիշեալ գաղափարներուն: Արդիականութիւնը, ի տարբերութիւն յետարդիականութենէն,

տարուած էր դէպի լուծումները, դէպի կեդրոնականացումը, դէպի երկակի հակադրութիւնները: Եւ քանի որ լուծումները մէկ էին ու ինքնակեդրոն, աքատեմիին մէջ ընդունուած չէր *իր* իսկ ժամանակաշրջանին քննադատութիւնը, կամ՝ ինքնաքննադատութիւնը: Յետարդիականութիւնը մերժելով արդիականութեան կորուկութիւնը, բնական էր որ դիտէր նաեւ *իր* սահմանափակումները, եւ ընդլայնելով գնահատումի իր սահմանները՝ տեսնէր նաեւ *իր* սահմանները: Այս առումով, յօդուածիս մէջ արծարծուած գաղափարները ոչ մէկ կերպ կրնան ըլլալ բացարձակ, հաւասարակշիռ եւ հետեւողական:

Օրինակ, խօսեցայ մշակումի մասին եւ փորձեցի ցոյց տալ ուժի կեդրոնները: Տեսականօրէն ընդունեցի ստեղծագործութիւն-մշակումները իբրեւ հաւասար ուժեր, ընդունելով նաեւ որ երբ կը խօսիմ անոնցմէ մէկուն մասին կամ կը նուագեմ զայն, ան բնականաբար կը դառնայ ուժի կեդրոն: Ինծի համար էականը մշակումներուն միջեւ տարբերութիւն տեսնելն էր եւ ոչ թէ գլխաւոր (ստեղծագործութիւն) եւ ածանցեալ (մշակում) աւանդական դասակարգումը: Եւ իրապէս, կը կարծեմ որ յօդուածիս մէջ չնչեցի մէկուն առնչութիւնը եւ առաւելութիւնը միւսին նկատմամբ: Բայց կը բաւէ՞ արդեօք «չնչել»: Յօդուածիս հիմնական կորիզը ոչ այլ ինչ է քան Զուհաճեանի *Գարունը*, Զուհաճեանի տարբերակը: Տեղ մը պատճառաբանեցի, որ ես ընտրեցի Զուհաճեանինը՝ ճիշդ այնպէս ինչպէս կրնայի ընտրել ուրիշինը, եւ այս պատճառով ուժի ծանրութիւնը ժամանակաւորապէս անցուցի Զուհաճեանին: Բայց ինչո՞ւ ընտրեցի Զուհաճեանինը: Չէ՞ որ իմ գիտակցութենէս չկրցայ հանել՝ թէ Զուհաճեանի *Գարունը* ժամանակագրականօրէն առաջինն էր...:

Ասկէ զատ, յետարդիականութիւնն ինքնին զրոյց է, հաղորդակցութիւն, կենդանի փորձառութիւն: Կը կարդաս արեւմտեան յետարդիական գրութիւններուն «Շնորհակալիք»-ները եւ կը նկատես թէ ինչպէս նիւթերն ու գաղափարները ծնած կամ յղկուած են ուղղակի վիճաբանութիւններու մէջէն: Արեւմտահայ եւ արեւելահայ հայագիր յետարդիական երաժշտագիտութեան բացակայութեան պայմաններուն, նման վիճաբանութիւններ դժուար է կազմակերպել, ալ ուր մնաց եգիպտահայերուս համար՝ ուր յետարդիական կամ postmodern եզրն անգամ չենք լսած: Յօդուածս մեծապէս տուժած պէտք է ըլլայ այս տեսակ վիճաբանութեան պակասէն:

ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

1.-Ուալթըր Ճ. Օնկ [Walter J. Ong], *Orality and Literacy: The Technologizing of the World* [*անգլերէն*՝ Բանաւորութիւն եւ գրաւորութիւն. աշխարհի թեքնոլոճիացումը], Routledge, 2003, էջ 82-83:

2.-"Notation" [*անգլերէն*՝ Նոթագրութիւն], *Grove Dictionary of Music and Musicians* [Երաժշտութեան եւ երաժիշտներու հրով բառարան], Բ. խմբգր., խմբագիրներ՝ Սթանլի Սատի եւ Ճոն Թիրել, Macmillan Publishers Limited, 2001:

3.-Օնկ, նշ. աշխ.ը, էջ 15:

4.-"Notation", նշ. աղբիւրը:

5.-Փիթըր Ուինքլըր [Peter Winkler], "Writing Ghost Notes: The Poetics and Politics of Transcription" [*անգլերէն*՝ Գրել ուրուական ձայնանիշեր. փոխադրութեան բանաստեղծակա-

նութիւնը եւ քաղաքականութիւնը], *Keeping Score: Music, Disciplinarity, Culture* [Պահպանելով ձայնաթերթը. երաժշտութիւն, կարգապահութիւն, մշակոյթ], խմբագիրներ՝ Տէյվիտ Շուարց, Անահիտ Քասապեան եւ Լօուրընս Սիկըլ, The University Press of Virginia, 1997, էջ 171։

6.-Անդ, էջ 171-172։

7.-Անդ, էջ 173։

8.-Մինչեւ արեւմտեան արդիապաշտութեան (modernism) աւարտը (1970-ականներուն վերջը), աքատեմիք երաժշտագիտութեան մէջ շատ քիչ ուշադրութիւն կը դարձուէր ճազի, փոփ երաժշտութեան եւ ընդհանրապէս ժողովրդական երաժշտութեան (popular music) մասին։ Այդ շրջանի երաժշտագիտութեան գրութիւնները եւ անհամար «երաժշտութեան պատմութիւն»-ները ինքնաբերաբար կը վերաբերէին «դասական» երաժշտութեան, որով պէտք չկար գործածել «դասական» եզրը։ 1980-ականներէն սկիզբ առած յետարդիապաշտ (postmodernism) աքատեմիք երաժշտագիտութիւնը հաւասար արժէքաւորում տուաւ երաժշտութեան բոլոր տեսակներուն։ Հետեւաբար, ոչ-ժողովրդական երաժշտութեան վերագրութեան համար պէտք ունեցաւ գործածել յատուկ եզր մը։ Անգլերէն գրականութեան մէջ յաճախ գործածուեցաւ art music (գեղարուեստական երաժշտութիւն) եզրը, երբեմն նաեւ classical music (դասական երաժշտութիւն)։ Յօդուածիս մէջ գործածեցի երկրորդը, բառին հայերէն յարմարութեան համար։

Հայագիր երաժշտագիտութիւնը մինչեւ այսօր «դասական» երաժշտութեան համար կը գործածէ լոկ «երաժշտութիւն» կամ «մասնագիտացուած երաժշտութիւն» (professional music) բառերը, մինչդեռ միւս տեսակներուն մասին կը գրէ իրենց անուանումներով՝ ճազ, փոփ, աշուղական, եկեղեցական, եւլն.։

9.-*Գարուն*, մեներգի համար դաշնակի նուագակցութեամբ, խօսք՝ Մ. Պէշիկթաշլեան, եղանակ Հանդէսին [Տ. Չուհաճեան], *Քնար հայկական*, ամսագիր, Կ. Պոլիս, Բ. շրջան, թիւ 2, 30 Մայիս 1862, էջ 9-11։

10.-Մարգարիտ Յարութիւնեան, Աննա Բարսամեան, *Հայ երաժշտութեան պատմութիւն*, Նոր Դպրոց Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1996, էջ 69։

11.-Օնկ, նշ. աշխ.ը, էջ 119։

12.-Անդ, էջ 120։

13.-Քաթրին Պելսի [Catherine Belsey], *Poststructuralism: A Very Short Introduction* [*անգլերէն*՝ Յետկառուցուածքապաշտութիւն. շատ կարճ նախաբան մը], Oxford University Press, 2002, էջ 75։

14.-"Deconstruction" [*անգլերէն*՝ Տարրականգմութիւն], *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, http:/en.wikipedia.org/wiki/Deconstruction։

15.-Պելսի, նշ. աշխ.ը, էջ 75։

16.-Անդ, էջ 77։

17.-Այստեղ ինծի չի հետաքրքրեր՝ թէ *Գարուն*ին բառերը Պէշիկթաշլեան գրած է Ազգային Սահմանադրութենէն առաջ թէ ետք։ Նիւթիս հետաքրքրողը *Քնար հայկականի Գարունն* է, իբրեւ *երգ*ին սկզբնաւորութիւն, միշտ նկատի ունենալով որ բառն ու երաժշտութիւնը անընդհատ կը փոխեն իրենց բնաբանները՝ ըստ ժամանակի ու տարածութեան։ Չմոռնանք նաեւ, որ Պէշիկթաշլեան եղած է Ազգային Սահմանադրութիւնը պատրաստողներէն մէկը, որով զուտ անհատական-հեղինակային առումով Ազգային Սահմանադրութեան բնաբանը կրնար լաւ սկզբնաղբիւր հանդիսացած ըլլալ։

18.-http://uregina.ca/~gingrich/s28f99.htm։

19.-Ռազմիկ Փանոսեան, "Homeland-diaspora Relations and Identity Differences" [*անգլերէն*՝ Հայրենիք-սփիւռք յարաբերութիւնները եւ ինքնութեան տարբերութիւնները], *The Armenians: Past and Present in the Making of National Identity* [Հայերը. անցեալն ու ներկան ազգային ինքնութեան կազմութեան մէջ], խմբգր.՝ Էտմունտ Հերցիկ եւ Մարինա Քիւրքճեան,

RoutledgeCurzon, 2005:

20.-Անդ, էջ 239:

21.-Անդ, էջ 240:

22.-Անդ, էջ 241:

23.-Օրինակ մը եգիպտահայ ժամանակակից մամուլէն:

Եգիպտահայութեան մէջ այսօր ոչ-կուսակցական կամ ոչ-կուսակցականամէտ մամուլ չկայ: Իւրաքանչիւր մամուլ «պէտք չէ» քննախօսականներ գրէ իր կուսակցութեան չպատկանող հայկական հիմնարկներու ձեռնարկներուն մասին կամ նոյնիսկ տայ անոնց կարճ լուրերը: Չափազանց քիչ են նաեւ ընդհանրապէս ոչ-հայկական (եգիպտական) հիմնարկներու մէջ կարեւոր գործունէութիւններ ծաւալող եգիպտահայերուն լուրերը, բացի եթէ այս եգիպտահայը կուսակցական մըն է: Ալ ուր մնաց խօսիլ հայութեան առօրեային ու ամենօրեայ կեանքին մասին:

2004-ին, երկու կուսակցութիւններու խօսնակ-մամուլներ թէժ ու խիստ յարձակողական յօդուածներ գրեցին իրար դէմ, պասքէթպոլի մրցաշարի մը ընթացքին «կուսակցական» մարզիկի մը ծեծուելուն համար՝ հակառակորդ խումբի հակառակորդ «կուսակցական» մարզիկի մը կողմէ («ՀՄԸՄ Արարատ յաղթական», *Յուսաբեր*, օրաթերթ, Գահիրէ, 5 Հոկտեմբեր 2004, 90-րդ տարի, թիւ 127, էջ 1. «Անհաճոյ եւ անպատասխանատու գրութեան մը առթիւ», *Արեւ*, օրաթերթ, Գահիրէ, 19 Հոկտեմբեր 2004, 89-րդ տարի, թիւ 25070, էջ 1. «Առ ի լուսաբանութիւն մարզասէր հասարակութեան», *Արեւ*, 29 Հոկտեմբեր 2004, 89-րդ տարի, թիւ 25078, էջ 3): Կուսակցութիւն, կուսակցական հիմնարկ, կուսակցական մամուլ, եւ ամէն ինչ արդէն պարզ է ու յստակ: Ասիկա՝ հիմնարկային կողմը:

Առօրեայի բացակայութիւնը եգիպտահայ մամուլին մէջ կրնայ ունենալ վտանգաւոր հետեւանքներ, հայեր կրնան գործել հայութեան շահերուն դէմ՝ մնալով բարոյապէս չհետապնդուած, ինչպէս հետեւեալ դէպքը՝ որ ոչ ոքի հետաքրքրութիւնը շարժեց: Եգիպտահայ ինքնակոչ «արուեստագէտ»-ի մը միջնորդութեամբ, Թուրք (կը չեշտեմ՝ Թուրք, եւ ոչ թէ Թրքահայ) անձնաւորութիւն մը եգիպտահայերէ յաջողեցաւ բարձր գիներով գնել հայ անուանի նկարիչներու նկարներ: Ունիմ գոնէ երեք եգիպտահայ ընտանիքներու անուններ՝ որոնց տունը մտած է այս Թուրքը եւ գնումներ կատարած: Կը նշանակէ՝ որ Թուրքին նկարներ ծախող եգիպտահայերուն թիւը երեք ընտանիքէն շատ աւելի է: Խօսք խօսքի մէջ, եւ մէջտեղ կ'ելլէ որ այս Թուրքը Եգիպտոս եկած է մեծ դրամագլուխով եւ հայ նկարիչներու մասին լիառատ տեղեկութիւններով: Իր «բարի» նպատակն է գնած գործերը Թուրքիա տանելով ցուցահանդէսներ կազմակերպել: Այս արուեստագէտ միջնորդը ինծի նոյնիսկ նկարագրեց թէ որքան կիրթ ու զարգացած անձ մըն է գնորդը: Բնաւ ալ չեմ կասկածիր: Վերջապէս, ոչ մէկ պատճառ կայ որ ժամանակակից Թուրքը այդպէս չըլլայ: Բայց ասիկա չէ հարցը: Փորձեցի հայ միջնորդին եւ ուրիշներու խօսիլ երեւոյթի վտանգին մասին: Աշխատեցայ բացատրել՝ որ Թուրք գնորդը ցուցահանդէս կազմակերպելով կրնայ նպատակ ունենալ Եւրոմիութեան ցոյց տալ Թուրքերուն բարեացակամութիւնը հայ արուեստին նկատմամբ, կամ պարզապէս կրնայ նպատակ ունենալ ոչնչացնել նկարները: Ոչ ոք լսեց, ոչ ոք շարժեցաւ, լռեց մամուլը: Վերջապէս, կատարուածը դուրս էր եգիպտահայ հիմնարկներէն: Նկարները այնպէս ալ գացին Թուրքիա...:

24.-Ա. Պիպէռճեան, *Յուշարձան Մ. Պէշիկթաշլեանին. մեծ բանաստեղծին կեանքն ու գործերը*, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 33:

25.-Անդ, էջ 50:

26.-Արշակ Չօպանեան, *Մկրտիչ Պէշիկթաշլեանի կեանքն ու գործը*, Փարիզ, 1907, էջ 67-68:

27.-Պոլսոյ մամուլին մէջ լոյս տեսած այս բանավէճին ամբողջական յօդուածներուն վերատպութիւնը կարելի է գտնել հետեւեալ աշխատութեան մէջ. Արիստակէս քհնյ. Հիսարլ-

եան, *Պատմութիւն հայ ձայնագրութեան եւ կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց 1768-1909*, Առեւտրական Նոր Տպարան Մ. Յովակիմեան, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 128-148:

28.-Օնկ, նշ. աշխ.ը, էջ 29:

29.-Հիսարլեան, նշ. աշխ.ը:

30.-Օնկ, նշ. աշխ.ը, էջ 47:

31.-Պելսի, նշ. աշխ.ը, էջ 7-8:

32.-Փանոսեան, նշ. աղբիւրը, էջ 240:

33.-Խորհրդային գաղափարախօսութիւնը ընդունեց տիալեքթիքը, բայց ըստ մարքսիզմի փիլիսոփայութեան՝ տիալեքթիքական գաղափարապաշտութիւնը (dialectical idealism) փոխարինեց տիալեքթիքական նիւթապաշտութեամբ (dialectical materialism): Ասիկա սակայն մնաց տեսական հողի վրայ: Գործնական առումով, որոշ մասնագէտներ իրաւացիօրէն կը գտնեն՝ թէ Խորհրդային Միութիւնը մնաց Ի. դարու ամենէն աւելի գաղափարապաշտական երկիրը: Միխայիլ Էբսթայն կը խօսի Ռուսաստանի եւ Խորհրդային Միութեան գերիրականութեան (hyperreality) մասին. «Այստեղ, երշիկի մը գոյութեան գաղափարը կ'ընդդիմադրէ իրական միսի բացակայութիւնը: Արտադրութեան մը նախագիծին գոյութիւնը կ'ընդդիմադրէ իսկական արտադրութեան բացատրութիւնը: Ռուսաստանի մէջ պանիրը կամ երշիկը՝ նիւթական [material] իրականութիւններ ըլլալէ հեռու, դարձան պղատոնեան գաղափարներ» (Միխայիլ Էբսթայն [Mikhail Epstein], *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture* [*անգլերէն*՝ Ապագայէն ետք. յետարդիապաշտութեան հակասութիւնները եւ ժամանակակից ռուսական մշակոյթը], Amherst, The University of Massachusetts Press, 1995): Գերիրականութիւնը դարձաւ աւելի իրական քան իրականութիւնը, որով հաւասարեցաւ «պղատոնեան գաղափարներ»-ուն, ճիշդ հակառակը համայնավարութեան տեսականօրէն փայփայած նիւթապաշտութեան:

34.-Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, վեցերորդ հատոր, դաշնամուրային ստեղծագործութիւններ, խմբագրութիւն Ռ. Ա. Աթայեանի, Սովետական Գրող, Երեւան, 1982, էջ 164-165:

35.-Խորհրդահայ երաժշտագիտութիւնը միշտ փորձած է Կոմիտաս Վարդապետին հեռացնել գերմանական ազդեցութենէն՝ իբրեւ յետադիմական ուղղութիւն: Պատճառները քաղաքական էին՝ Նացիական Գերմանիան թշնամին էր Խորհրդային Միութեան: Արդարեւ, հեռացնելով Գերմանիայէն, անպայմանօրէն չէ որ համեմատութեան եզրեր փնտռած է ոչ-գերմանական դպրոցներու հետ:

Բաց աստի, Կոմիտասին դասել «արեւելահայ», վստահ եմ, ընդվզում պիտի յառաջացնէ: Ընդունուած է զայն անուանել «հայ», եւ վերջ: Արդարեւ, ԺԹ. դարէն կազմուած արեւմտահայ-արեւելահայ բաժանումը՝ քաղաքական, հողային, մշակութային եւ ընկերային առումներով, յստակ եւ ընդունուած երեւոյթ է: Հայ տարբեր մասնագէտներ դժուարութիւն չեն ունեցած եւ չունին նոր շրջանի քաղաքական, մշակութային եւ այլ պատմութիւններուն մէջ ներկայացնել հայութիւնը իբրեւ արեւմտահայ եւ արեւելահայ: Հակառակ այս ընդունուած բաժանումին, երբ կարգը կու գայ Կոմիտաս Վարդապետին, կարծես հայ ժողովուրդի գիտակցութեան մէջ կը վերանայ արեւմտահայ-արեւելահայ գաղափարը: Պատճառը պարզ է: Կոմիտաս Վարդապետին հայերը կը նկատեն կուռք մը, սրբութիւն մը, խտացումը հայկական ինքնութեան, եւ անոր մէջ կը տեսնեն ընդհանուր հայութեան մը գաղափարին մարմնաւորումը: Արդարեւ, արեւմտահայ-արեւելահայ իրականութեան գոյութիւնը եւ անձի մը կամ արուեստագէտի մը դասումը այս կամ այն կողմին կը նշանակէ բնորոշում, բացատրութիւն, համակարգում, եւ ոչ թէ հակադրութիւն կամ արժէքի թերագնահատում: Կոմիտաս Վարդապետ, իբրեւ միշտ շարժուն, կենդանի, մտածող երեւոյթ, բացառուած չէ որ ունենայ մասնաւորութիւն՝ ընդհանուրին մէջ, ունենայ յատուկ ուղղութիւն ու դպրոց: Ուրիշ հարց, թէ արեւմտահայ-արեւելահայ հասկացութիւնները բացարձակ չեն, ներթափանցումներ երկուքին միջեւ գոյութիւն ունեցած են եւ ունին, ստեղծելով զանազան ներքին շերտեր:

36.-*Գանձարան հայկական երգերու*, Բ. գիրք, պրակ 21, [խմբագիր՝ Աշոտ Պատմագրեան], Տպարան Ոսկետառ, Գահիրէ, անթուակիր [1939-40], էջ 169-170։ Ասիկա հիմք հանդիսացած է յետագայ երգարաններու՝ *Ոսկեփորիկ. Հայ երգի գոհարներ*, կազմեց եւ խմբագրեց Ն. Թահմիզեան, Սովետական Գրող Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1982, էջ 116-117. Լեւոն Թաւաճեան, *Երգարան հայերգ*, հատոր Ա., Լիոն, 1996, էջ 58-60։

37.-Երեւոյթը տարբեր է վերոյիշեալ Պատմագրեանի տարբերակէն, քանի որ վերջինիս մէջ տիրողը 1862-ի տարբերակն է՝ բանաւորութեան ներթափանցումով։

38.-*Ո՜հ ինչ անուշ* [Գարուն], խօսք՝ Մկրտիչ Պէշիկթաշլեան, harmonisé et arrangé pour piano et chant ou violon (ad libitum) par H. Sinanian, Op. 56 [հարմոնիզացում եւ փոխադրութիւն դաշնակի եւ երգի կամ ջութակի համար (ըստ կամս)՝ Յարութիւն Սինանեան, երկ 56], *Հայ ժողովրդական երգեր*, Կ. Պոլիս, (անթուակիր)։

1909-1910 թուականներուն Սինանեան կ'աւարտէ *Հայ ժողովրդական երգեր* խորագիրով ութ պրակներու հրատարակութիւնը (Կ. Պոլիս)՝ որ կը բովանդակէր ութ երգի մշակումներ ջութակի կամ երգի համար դաշնակի նուագակցութեամբ։ Այս երգերն են յաջորդաբար՝ *Մի՛ծեռնակ* (Op. 50), *Արիք հայկազունք* (Op. 51), *Մայր Արաքսի* (Op. 52), *Ի բիւր ձայնից* (Op. 53), *Բամբ որոտան* (Op. 54), *Տալուրիկ* (Op. 55), *Ո՜հ ինչ անուշ* [Գարուն] (Op. 56) եւ *Անդրանիկի երգը* (Op. 57)։

Հրատարակութեան մէջ թուականի յիշատակութիւն չկայ։ *Հայ ժողովրդական երգերը* հրատարակուած են ութ առանձին պրակներով՝ որոնք յաջորդաբար թուագրուած են 1-8։ Գործերուն համար նշուած է Op. 50-57, ուր եօթներորդ երգը՝ *Ո՜հ ինչ անուշ*, կը կրէ Op. 56։

1909-ին, *Բազմավէպ*ի մէջ Հայր Ներսէս Տիրատուրեան կը գրէ Սինանեանի *Հայ ժողովրդական երգերուն* մասին, յիշատակելով *Մի՛ծեռնակը*, *Արիք հայկազունքը*, *Մայր Արաքսին*, *Ի բիւր ձայնիցը* եւ *Բամբ որոտանը* (Հ. Ներսէս Տ., «Պ. Յար. Սինանեան», *Բազմավէպ*, ամսագիր, Վենետիկ, Մարտ 1909, թիւ 3, էջ 135-136), որոնք կը կազմեն յաջորդական պրակներուն առաջին հինգը (թիւ 1-5, Op. 50-54)։ Մնացած երեքին մասին յիշատակութիւն չկայ, որ կը նշանակէ՝ թէ մինչեւ յօդուածին հրատարակութիւնը լոյս տեսած էր հինգ պրակ։ Քանի որ մնացած երեքը՝ ներառեալ *Ո՜հ ինչ անուշը*, անմիջական շարունակութիւնն են նախորդներուն, հետեւաբար, անոնք տպագրուած պէտք է ըլլան ամենաուշը 1910-ին։

39.-Ս. Մ. Մոցիկեան, «Պ. Սինանեանի նուագահանդէսը», *Լուսաբեր*, երկօրեայ, Գահիրէ, 11 Մայիս 1905, Ա. տարի, թիւ 65, էջ 2-3։

40.-Ֆերուչիօ Պուզոնի [Ferruccio Busoni], *The Essence of Music and Other Papers* [*անգլերէն*՝ Երաժշտութեան էութիւնը եւ ուրիշ գրութիւններ], թրգմ.՝ Ռոզամոնտ Լէյ [Rosamond Ley], Dover Publications, Inc., Նիւ Եորք, 1987, էջ 87։

41.-Եւ ասիկա, ի տարբերութիւն բանաւոր միտքէն՝ որուն համար կարեւորը ոչ թէ հինն է, անցածը, այլ այսօրուան կատարուածը եւ իրական միջավայրը։

42.-Պուզոնի, նշ. աշխ.ը, էջ 87։

43.-Պեյսի, նշ. աշխ.ը, էջ 7։

44.-Անդ, էջ 7։

45.-Անդ, էջ 7-8։

46.-Անդ, էջ 10։

47.-Անդ, էջ 54։

48.-Մալքոլմ Պոյտ [Malcolm Boyd] "Arrangement" [*անգլերէն*՝ Մշակում], *Grove Dictionary of Music and Musicians*։

49.-*Հայ գուսան*, առաջին շարք, Կ. Պոլիս, 1919, էջ 8-9։

50.-Հայկ Սէմէրճեան, «Նախաբան», *Հայ գուսան*, հատոր Ա., Կ. Պոլիս, 1919, էջ 4։

51.-Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, չորրորդ հատոր, խմբերգեր եւ մեներգեր, խմբագրութիւն Ռ. Ա. Աթայեանի, Հայաստան Հրատարակչութիւն, Երեւան, 1976, էջ 185։

52.-Անդ, էջ 76-78, 120-121։
53.-Անդ, էջ 185։
54.-Անդ, էջ 185։
55.-"Nationalism" [*անգլերէն*՝ Ազգայնապաշտութիւն], http://plato.stanford.edu/entries/nationalism/։
56.-Կոմիտաս, *Երկերի ժողովածու*, չորրորդ հատոր, էջ 185։
57.-Օնկ, նշ. աշխ.ը, էջ 117։
58.-Ռուբէն Թէրլէմէզեան, *Կոմիտաս Վարդապետ. կեանքը եւ գործունէութիւնը*, Մխիթարեան Տպարան, Վիեննա, 1924, էջ 20-21։
59.-Արամ Քերովբեան, *Manuel de notation musicale arménienne moderne* [*ֆրանսերէն*՝ Հայ Արդի Ձայնագրութեան Ձեռնարկ], Verlegt Bei Hans Schneider. Tutzing, 2001, էջ 119-123։
60.-Օնկ, նշ. աշխ.ը, էջ 119։
61.-Ինչպէս, օրինակ, Ն. Թաշճեանի ձայնագրած երեք ժողովածուները.
ա.-*Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի*, ի Տպարանի Սրբոյ Կաթուղիկէ Էջմիածնի, Վաղարշապատ, 1874։
բ.-*Ձայնագրեալ շարական հոգեւոր երգոց սուրբ եւ ուղղափառ առաքելական եկեղեցւոյ Հայաստանեայց*, ի Տպարանի Սրբոյ Կաթուղիկէ Էջմիածնի, Վաղարշապատ, 1875։
գ.-*Երգք ձայնագրեալք ի ժամագրոց Հայաստանեայց ս. եկեղեցւոյ*, ի Տպարանի Սրբոյ Կաթուղիկէ Էջմիածնի, Վաղարշապատ, 1877։
62.-*Ձայնագրեալ ազգային երգարան հայ դպրոցների համար*, ժողովեց եւ ձայնագրեց Եղնիկ Քահանայ Երզնկեանց, Վաղարշապատ, Ի Տպարանի Սրբոյ Կաթուղիկէ Էջմիածնի, 1882։
63.-Անդ, էջ 151-152։
64.-Անդ, էջ Բ.-Գ.։
65.-Նշան Պէշիկթաշլեան, «Կարճ կենսագրականներ. թատրոնի զանազան գործիչներ», *Ակօս*, ամսագիր, Պէյրութ, Փետրուար 1954, թիւ 2 (62), էջ 34-35։
66.-Մոցիկեան, նշ. յօդ.ը, էջ 2-3։
67.-*Ճակատամարտ*, Պոլիս, 14 Ապրիլ 1921, ԺԱ. տարի, նոր շրջան, թիւ 731-2552, էջ 3։
68.-Կ. Յ. Փայէլեան, «Հայ գաղթականութիւնը. տիկին Մէհրապեանի նուագահանդէսը», *Հայաստանի կոչնակ*, Նիւ Եորք, 24 Նոյեմբեր 1923, ԻԳ. տարի, թիւ 47, էջ 1492։
69.-Հ. Եղիա Փէչիկեան, «Մ.-Ռ. Վարժարանի ամավերջի հանդէսը», *Բազմավէպ*, Օգոստոս 1925, հատոր ՁԲ., թիւ 8, էջ 251։
70.-«Սուրէն Քէչիշեանի երգահանդէսը», *Երիտասարդ հայուհի*, ամսագիր, Պէյրութ, 1 Ապրիլ 1948, թիւ 21 (39), էջ 30։
71.-«Հայրենի աշխարհ. լիբանանահայ երգչի ելոյթները», *Ջահակիր*, շաբաթաթերթ, Գահիրէ, 24 Յուլիս 1969, նոր շրջան, թիւ 290, էջ 2։
72.-Ոսկան Յովհաննէսեան, «Աւետիք Իսահակեանի ծննդեան 100-ամեակի փառաշուք տօնակատարումը Նիւ Եորքի մէջ», *Ջահակիր*, 18 Դեկտեմբեր 1975, նոր շրջան, թիւ 603, էջ 4։
73.-«Հայ մշակոյթի երեկոյ», *Յուսաբեր*, օրաթերթ, Գահիրէ, 1 Ապրիլ 1992, ՀԷ. տարի, թիւ 241, էջ 2։
74.-Ես այժմ կ'աշխատիմ կազմել դասական երաժշտութեան հայ մեներգիչներու ձայնագրութիւններու մատենագիտութիւն մը։ Աշխատանքը տակաւին չէ աւարտած, բայց նախնական արդիւնքները արդէն յստակօրէն ցոյց կու տան հայ երաժշտահաններու խիստ սակաւութիւնը այս ձայնագրութիւններուն մէջ։
75.-Օնկ, նշ. աշխ.ը, էջ 11։
76.-Անդ, էջ 134։
77.-Անդ, էջ 135։
78.-Քեւին Պաձձանա [Kevin Bazzana], *Glenn Gould the Performer in the Work: A Study in*

Performance Practice [*անգլերէն*՝ Կլէն Կուլտ կատարողը աշխատանքի մէջ. ուսումնասիրութիւն մը կատարողական գործադրութեան մասին], Oxford University Press, Նիւ Եորք, 1997, էջ 239:

79.-Անդ, էջ 244:

80.-Անդ, էջ 242:

81.-Օնկ, նշ. աշխ.ը, էջ 134:

82.-Columbia E2296, matrix: 39812:

83.-Անձնական արտադրութիւն Յակոբ Կակոսեանի, Պէյրութ, FX-6500-6501:

84.-*Chants romantiques arménmiennes* [*ֆրանսերէն*՝ Հայկական վիպապաշտական երգեր], մեներգները, երգչախումբը եւ նուագախումբը ղեկավարութեամբ Արա Պարթեւեանի, Vogue LDM. 30152, Stereo:

85.-Columbia, E5191, 1917:

86.-Columbia, E7043, 1921:

87.-Edison, 82203, 1921:

88.-Edison, 82210:

89.-Edison, 82214:

90.-Columbia, E2297:

91.-Columbia, E3458:

92.-Columbia, E2783:

93.-Սոլսակ, 13A-B:

94.-Սոլսակ, 14A-B:

95.-Columbia, E2690 (1916):

96.-Columbia, E2741 (1916):

97.-Columbia, E3211 (1917):

98.-Columbia, E2322 (1915):

99.-Columbia, E2452 (1915):

100.-RCA Victor, 67537 (1918):

101.-Նիկողոս Թահմիզեան, *Տիգրան Չուխաճեան. կեանքը եւ ստեղծագործութիւնը*, Դրազարկ Հրատարակչութիւն, Փասատինա, 1999:

102.-Անդ, էջ 23:

103.-Անդ, էջ 26:

104.-Անդ, էջ 26:

105.-Անդ, էջ 29:

106.-Անդ, էջ 100-102:

107.-Անդ, էջ 102:

108.-Անդ, էջ 100, 102:

109.-Մարթին Շերցինկէր [Martin Scherzinger], “Feminine/Feminist? In Quest of Names with No Experiences (Yet)” [*անգլերէն*՝ Իգական/իգապա՞շտ. որոնումը անուններու առանց փորձառութեան (տակաւին)], *Postmodern Music/Postmodern Thought*, [Յետարդիական երաժշտութիւն/յետարդիական մտածողութիւն], խմբագիրներ՝ Ճուտի Լոքհէտ եւ Ժոզէֆ Աունըր, Routledge, 2002, էջ 144:

110.-Անդ, էջ 151:

111.-Անդ, էջ 143, 151-152:

112.-Անդ, էջ 152:

113.-Հարմոնիներուն նշանները եւ թիւերը դրած եմ ըստ անկլօ-ամերիկեան ընդունուած ձեւերուն:

114.-Պիտի գործածեմ կառուցուածքի անգլերէն անուանումներուն տարբերակները՝ մո-

թիփ, ենթանախադասութիւն (subphrase), նախադասութիւն (phrase) եւ պարբերութիւն (period)։

115.-Կոմիտաս Վարդապետի Բ. տարբերակի (օր. 4) առաջին ենթանախադասութեան քանոնիք հիւսուածքը հարմոնիք այլազան լուծումներ կրնայ առաջ բերել, որ դուրս է նիւթիս ներկայ սահմանէն։

ՍԿԱՒԱՌԱԿՆԵՐՈՒ ԵՒ ԽՏԱՍԱԼԻԿՆԵՐՈՒ ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐԵԱՆԻ ՄԱՍԻՆ

(Սկիզբը՝ *Ծիծեռնակ*, Թիւ 16, 18, 19, 20, 21, 22-23, 24-25 եւ 26)

ՄԵՆԱՆՈՒԱԳ ԴԱՇՆԱԿԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

ՍՈՆԱԹԻՆ

Սոնաթինը յօրինուած է 1958/59-ին եւ ժամանակակից է *Լերմոնթով նուագաշար*ին ու Պոլշոյին համար նախատեսուած *Սպարտակ*ի վերջին սրբագրութեան: Մակագրուած՝ «Փրոքոփիեւսք քաղաքի Նախակրթական Երաժշտական Դպրոցի աշակերտներուն», ան կազմուած է երեք կարճ եւ կառուցուածքային ոչ-բարդ շարժումներէ՝ որոնցմէ իւրաքանչիւրը դաշնակումային առումով [harmonically] աչքի կը զարնէ մեղմօրէն ողորկ (յաճախ կիսահնչիւնային [semitonal]) տարահնչիւնի [discord] եւ գերապատիկ գունաւորումի զարդարուն գործածութեամբ: Ստեղծագործութեան մէջ յատկանշականօրէն առաջ են մղուած մեղեդին եւ կշռոյթը, նուագ կարեւորութիւն տրուելով աւելի խոր նշանակութիւն կամ աւելի մեծ ստեղծագործական բարդութիւն ներկայացնող երեւոյթներուն: Կշռութապէս հետաքրքրական է առաջին շարժումի Allegro-ն՝ իր հաւասար 4/4 եւ անհաւասար 3+3+2 շեշտադրութեամբ կազմուած կաղապարներու գրաւիչ զուգադրութեամբ, մինչդեռ ոճականօրէն շարժողական վերջին շարժումը երբեմն կը թուի յիշեցնել *Թոքաթա*յի ձեւն ու եղանակը՝ թէեւ աւելի վտիտ ու աւելի ինքնա-զիջողական արտայայտութեամբ: Լա փոքրալար [A minor] միջին շարժումը արտայայտիչ երգ մըն է՝ ճկուն ընթացքով [tempo] եւ նուաղուն դասութաւորումով [phrasing]: Ան իր պարզամիտ բնոյթով հաճելիօրէն նման է փոլքլորիք ոճին:

ԹՈՔԱԹԱ

Խաչատրեան իր ժողովրդական *Թոքաթա*ն յօրինած է 1932-ին, երբ տակաւին Միասքովսքիի աշակերտն էր Մոսկուայի Երաժշտանոցին մէջ: Ձայնակայքային առումով [tonally] ըլլալով աւելի համաձայնութային [modal] քան բնուղիղ [diatonic] (անտեսելով մի պեմոլ փոքրալար [E flat minor] երեւութականութիւնը), ան կը յարատեւէ իբրեւ աշկերտի մը այն արժէքաւոր փոքր կտորներէն մէկը՝ որ կերպով մը կը յաջողի նայիլ ետեւ եւ առջեւ: Առջեւ՝ դէպի Դաշնակի Քոնչերթոյի անհատական փիանիզմը եւ փայլող կերպաւորումը, դէպի *Գայեանէ*ի անհարթ թրթռացումը: Ետեւ՝ դէպի Կրիկի Քոնչերթոյի աշխարհը, մինչ-1917-ի քնարական զարկերակը՝ ատենօք այնքան հրաշալիօրէն մշակուած Ռախմանինովի կողմէ: Կշռութապէս, ստեղծագործութիւնը չղթայակապ շարահիւսութիւն մըն է արեւելեան տրոփիւնի՝ որ ակներեւօրէն բխած կրնայ ըլլալ միայն հայկական կամ կովկասեան ակունքներէ: Այսպէս, հատածներուն բաժանումը զոյգ 8/16 խումբերու՝ որոնց իւրաքանչիւրը ենթաբաժնուած է հիպնոտիկօրէն շեշտադրուած 3+3+2-ի նախագիծերու (համեմատէ Պարթոքի եւ Ալան Պուշի պուլկարականութիւնը), երաժշտականապէս ոչ մէկ հեռաւոր

առնչութիւն ունի Հիւսիսային Կարպաթեանէն արեւմուտք գտնուող որեւէ բանի հետ:
Աթէշ Օրկա, 1987 [Ates Orga]

Բովանդակութիւն՝ Սոնաթին. *Թոքաթա* (+ Դաշնակի Քոնչերթօ)
Կատարողներ՝ Ալպերթօ Փորթիւկէզ (Alberto Portugheis) (դաշնակ), Լոնտոնի Համանուագային Նուագախումբ (London Symphony Orchestra), Լորիս Ճգնաւորեան (նուագավար)
Ձեւ՝ Խտասալիկ
Ընկերութիւն՝ ASV QS 6206, (P) 1987 (C) 1997 (Անգլիա)
Կատարումի թուական եւ վայր՝ 1987, Լոնտոն

———

Բացի քանի մը առանձին նմոյշներէ, Արամ Խաչատրեանի (1903-78) դաշնակի ստեղծագործութիւնները Արեւմուտքի մէջ մնացած են գրեթէ անտեսուած: Ասիկա կորուստ մըն է մեզի համար: Թէեւ քանակապէս անոնք նուազ են Քապալեւսքիի, Շոսթաքովիչի եւ Փրոքոֆիեւի դաշնակի գործերէն, բայց անոնց երաժշտութիւնը անվարանօրէն ունի բարձր մակարդակ եւ կը բացայայտէ Խաչատրեանին կարողութիւնը՝ իր հայրենի Հայաստանին փոլքլորիք երաժշտութեան տարրերը հոյակապօրէն միաձուլելու խստապահանջ արհեստավարժութեան [technique] եւ նուագարանի սքանչելի ըմբռնողականութեան հետ: Բացի *Մանկական տեսարաններու* որոշ հատուածներէ, տարածուած «Սուրերով պար»-ի փոխադրութենէն եւ ամուր նկարագիրով *Ռեչիթաթիւներ եւ ֆիւկերէն*, այս խտասալիկին մէջ ներկայացուած են Խաչատրեանի բոլոր դաշնակի գործերը: Առաջադրուած ընդարձակ տարողութիւնը բաւականութիւն կը պատճառէ բոլոր ճաշակներուն:

Թէ՛ *Թոքաթան* (1932) եւ թէ՛ *Փոէմը* (1927) կը բովանդակեն փոլքլորէ ներշընչուած տարրեր, թէեւ արտայայտչամիջոցի եւ դաշնակումային [harmonic] երանգաւորումի առումով արեւմտեան հասարակութիւնը թերեւս աւելի հակամէտ ըլլայ նմանութիւններ տեսնել Ալպենիծի եւ Կրանատոսի գործերուն հետ՝ փոխանակ Հայաստանի: *Թոքաթային* միջին մասը զարմանալիօրէն մօտ է *The Lover and the Nightingale*-ին, թէեւ ծայրագոյն մասերու մեքենական ինքնատիպ ոճաւորումներուն աթլեթիքական հմտութիւնը տիպականօրէն խորհրդային է: Գործը կը հանդիսանայ Ի. դարու նուագացանկի ամենէն հռչակաւորներէն մէկը: Աւանդութիւնը կը պատմէ՝ թէ Խաչատրեան զայն յօրինած է մէկ գիշերուայ ընթացքին, աշխատելով մինչեւ ուշ գիշեր, որպէսզի՝ նախքան առաջին կատարումը, նուագողը կարողանայ գոնէ քանի մը ժամ փորձել: Ի տարբերութիւն *Թոքաթայէն*, *Փոէմը* հազիւ կարելի է հանդիպիլ նուագահանդէսներու յայտագիրներու մէջ: Ան եռմասանի կառուցուածքով կախարդական ու յանկարծաբանական [improvisatory] զեղում մըն է, որ ունի մտերմիկ յատկանիշներ՝ մարմնաւորուած խոհուն, քմայքոտ բանաստեղծականութեան մէջ, ուր իբրեւ արտայայտչամիջոց ազդեցիկօրէն կը գործածուի լռութիւնը:

1926-ին գրուած *Երկու ստեղծագործութիւնէն* իւրաքանչիւրը ունի լաւ հակադրութիւններ: *Վալս-քափրիսը* կը բնորոշուի իր հակիրճ ոճով, ուր կը սաղմնաւորուին գրաւիչ լուծումներ՝ որոնք յետագային պիտի բացայայտուէին *Դիմակահանդէսի* Վալսին մէջ: *Պարը* կշռութապէս յուզիչ է ու դաշնակումային առումով յան-

դուգն, եւ ունի հետաքրքրական համաձայնութեան [modal] երանգ՝ զոր անկարելի է չփորձել ուրիշ երաժշտահանի հետ: Տարիներ շարունակ *Պարը* Trinity College-ի ութերորդ դասարանի քննութեան սիրուած գործերէն մէկն էր, եւ այս պատճառով հետաքրքրական է յայտնաբերել անոր ուղեկիցը (*Վալս-քափրիսը*) եւ նախատիպ բնագանը:

Խաչատրեան իր փայլուն ռօ մեծալար Սոնաթինը յօրինած է 1959-ին եւ ձօնած Փրոքոֆիեւսքի Նախակրթական Երաժշտական Դպրոցի աշակերտներուն: Անոր համեստ կառուցուածքները եւ ձգտումները պէտք չէ քօղարկեն այն իրողութիւնը՝ թէ ան արտակարգօրէն ազդեցիկ է իբրեւ նուագահանդէսային ցուցադրական գործ, որ կը բովանդակէ նաեւ երգիծանք եւ քնարականութիւն: Առաջին շարժումը նախ կը հակադրէ երկու նիւթերու խումբեր, ապա կը վերայայտարարէ իւրաքանչիւրը եւ զանոնք կը թողու այդ վիճակին մէջ: Դանդաղ շարժումը տխուր հովուերգական օրօրոցային մըն է, որ կչռութապէս քնքոյշ է եւ դաշնակումային առումով պարզ: Վերջամասը [finale] առաւելապէս ընդարձակ է, առաւելապէս վիրթիւոզական եւ խորապէս յուզիչ: Ունի վերջաբան մը [coda]՝ ուր կը գտնուի առաջին շարժումի սկիզբի մասէն վերցուած քաղուածք մը, եւ աւարտական պաճուճանք մը՝ որ բաւական մօտ է Փուլենքին: Մէկ խօսքով, Սոնաթինը գործ մըն է՝ զոր պէտք չէ ձեռքէ փախցնել:

Խաչատրեան յօրինած է մանուկներու երկու ժողովածու: Առաջինը՝ կազմուած տասը գործէ, հրատարակուած է 1940-ականներուն *Մանկական տեսարաններ* խորագիրին տակ, եւ սերունդներ շարունակ երիտասարդ ու տաղանդաւոր արեւմտեան դաշնակահարներուն մատակարարած է բերկրանքի անգուգական պահեր: Որեւէ յաջող ժողովածուի նման, այս ստեղծագործութիւնները կը շրջանցեն իրենց ուսուցողական արժէքը եւ բոլոր տարիքի ունկնդիրներուն կը յուզեն իրենց երաժշտութեան հմայքով, երեւակայութեամբ եւ երանգով: Այս խտասալիկին վրայ ներկայացուած է մանուկներու երկրորդ ժողովածուն՝ զոր Խաչատրեան յօրինած է 1964-ին: Թէեւ նուազ հռչակաւոր քան առաջինը, բայց նոյնքան հետաքրքրական, ան բաժնուած է երկու հաւասար մասերու, ուր 6-10 թիւերը կը բովանդակեն բաւական լուրջ երաժշտութիւն, եւ արհեստավարժօրէն [technically] դժուար են դասուելու մանուկներու վերտառութեան տակ: «Զուան ցատկել»-ը, «Երեկոյեան հեքեաթ»-ը եւ «Արեւելեան պար»-ը հմայիչ են եւ անմիջական, մինչ «Նուագել թամպուրին»-ը եւ «Բարսիկը ճօճանակին վրայ»-ն երկար ժամանակ դրոշմուած կը մնան յիշողութեան մէջ: «Երկու զուարճալի մօրաքոյրներ կը կռուին»-ը շոսթաքովիչեան ժայթքում մըն է, «Սգոյ թափօր»-ը՝ կոթողային փոքրածաւալ գործ մը, «Կչռութային մարմնամարզութիւն»-ը կը յարի դէպի ամերիկեան ճազը, իսկ «Թոքաթա»-յի իւրաքանչիւր մասնիկը նոյնքան յուզիչ է որքան սեռին [genre] աւելի հռչակաւոր նմոյշը՝ զոր երաժշտահանը շարադրած է 1930-ականներուն (որ անշուշտ արհեստավարժօրէն աւելի դժուար է): Ի վերջոյ, ժողովածուն կ'եզրափակուի խոհուն եռաձայն «Ֆուկաթօ»-ով՝ վերցուած 1928-66-ի եօթը *Ռեչիթաթիւներ եւ ֆիւկեր*էն:

Խաչատրեան դաշնակին կոթողայնութիւն շնորհած է իր ուշ շրջանի Սոնաթին (1961) մէջ, զոր նուիրած է «ուսուցիչիս՝ Նիքոլայ Միասքովսքիի յիշատակին»: Ան շատ կողմերով խելագար գործ մըն է, որ ամէն ինչ կը տանի ծայրայեղութեան՝ խանդավառօրէն հասնելու առաւելագոյնին: Առաջին շարժումը սոնաթի ձեւի

սկզբունքը կը դարձնէ անհեթեթ, քանզի ան խճողուած է գաղափարներով: Ան ունի իր անձնական տրամաբանութիւնը, ուր միաւորումը կը կատարուի նախ եւ առաջ կշռութային թափի բացայայտ թաւալքին շնորհիւ: Ձայնակայքը [tonality] անորոշ է, բայց կը թուի յենուիլ գլխաւորապէս մի կիսվար եւ տօ հինչինային կեդրոններուն միջեւ գոյացած լարուածութեան վրայ: Կեդրոնական բարձրակէտը՝ հիմնուած լա փոքրալարի վրայ, կը բովանդակէ «երկնաբերձ» դաշնեակներ [chords] որոնք կը պահանջեն հնչեղ կատարողականութիւն, ի տարբերութիւն մուտքի վտիտ, թոքաթա-նման հիւսուածքներուն: Ստեղծագործութիւնը գոյութիւն ունի երկու տարբերակով, որուն երկրորդը կը պարունակէ բազմաթիւ կտրատումներ, յատկապէս երկրորդ եւ երրորդ շարժումներուն մէջ: Սոյն կատարումը կը գործածէ բնագիր տարբերակը (Peters-ի հրատարակութիւն):

Թէեւ դանդաղ շարժումը ունի դաժան միջին մաս մը՝ տարահնչիւններու քաոսա-յին կուտակումներով, ան յիշարժան է, արդարեւ՝ հմայիչ, իր ծայրագոյն մասերուն մէջ զգացուող ուժգին մելամաղձութեան եւ ողբին շնորհիւ: Ասիկա բոլոր մակարդակնե-րով գրաւիչ նուաճում մըն է: Թէեւ տասնհինգ վայրկեան ետք միայն կը բացայայտուի շարժումին իմաստը, սակայն երաժշտական պատգամին կեդրոնացումը եւ ստիպողա-կանութիւնը կը մղեն ունկնդիրներուն կորսնցնել ժամանակի զգացողութիւնը: Հրաշալի շարժում մըն է ան:

Սոնաթին վերջամասը [finale] կատաղի է եւ դժուարամարս, եւ կ'ընթանայ առանց ոչ մէկ արգելափակումի: Ան ունի կատարողական դաժան դժուարութիւն, ինչպէս նաեւ՝ զարհուրելի շարժողականութիւն, յիշեցնելով՝ որ ստեղծագործութիւնը յօրինուած է Պաղ Պատերազմի բարձրակէտին, ժամանակաշրջան մը՝ երբ շատերը կը վախնային մեր մոլորակի լրիւ կործանումէն: Աւելի դանդաղ, կեդրոնական միջնանուագը խորհրդաւորապաշտութեան [mysticism] հպում մը կ'աւելցնէ գործին՝ ցոլացող հիւսուածքներով, երկակի եւ եռակի ամանակներու արտասովոր մակադրու-թեամբ եւ գոյներու լիառատութեամբ: Շարժողական հատուածի ամբողջական կրկնութենէն ետք, Սոնաթը կը հասնի շլացուցիչ Prestissimo աւարտին, յագեցած տօ մեծալար ձայնակայքին շուրջ կեդրոնացած փայլուն ութերորդականներով:

Խտասալիկը կ'աւարտի *Դիմակահանդէս*ի սիրուած Վալսի փոխադրութեամբ: Կրնայ ըլլալ դաշնակը անկարող ըլլայ մրցակցիլ մեծ համանուագային նուագախումբի մը ընձեռած հնարաւորութիւններուն հետ, բայց այս գործը արտակարգօրէն լաւ կը հնչէ դաշնակով: Ձայն կատարելը հաճոյք մըն է:

Մուրայ ՄաքԼաչլան, 1992 [Murray McLachlan]

Բովանդակութիւն՝ *Թոքաթա. Փոէմ.* Երկու ստեղծագործութիւն՝ *Վալս-քափրիս* եւ *Պար.* Սոնաթին. *Տասը մանկական ստեղծագործութիւն.* Սոնաթ. Վալս *Դիմակահանդէս*էն:

Կատարող՝ Մուրայ ՄաքԼաչլան (Murray McLachlan)

Ձեւ՝ Խտասալիկ

Ընկերութիւն՝ Olympia OCD 423

Կատարումի թուական եւ վայր՝ Օգոստոս 1992, All Saints Church, Փիքըրշամ

———

ՀԱՆԴԻՊԵԼՈՎ ԽԱՉԱՏՐԵԱՆԻՆ

1972-ին ես բարեբախտութիւն ունեցայ հանդիպիլ հայ երաժշտահան Արամ Խաչատրեանին եւ իրեն համար նուագել իր դաշնակի գործերէն քանի մը հատ: Այդ ժամանակ նախատեսուած էր որ Musical Heritage Society-ին համար ձայնագրէի իմ առաջին մենանուագ դաշնակի ալպոմս՝ Խաչատրեանի *Մանկական տեսարաններ*ուն երկու շարքը:

Երբ տեղեկացայ թէ Խաչատրեան կը գտնուէր Նիւ Եորք, հեռաձայնեցի պանդոկը եւ իմ բուռն ցանկութիւնս յայտնեցի նուագել իրեն համար: Մտածեցի, ասիկա հրաշալի առիթ մըն է այս սքանչելի զարդանկարները հնչեցնել այնպէս ինչպէս երաժշտահանը կը փափաքի: Խաչատրեան բաւական հետաքրքրուած կը թուէր ըլլալ, քանի որ իմ ալպոմս պիտի հանդիսանար այս ստեղծագործութիւններուն աշխարհի առաջին ձայնագրութիւնը: Առաջարկեց որ գալ կիրակի, առաւօտեան ժամը ութին զինք վերցնեմ իր պանդոկէն եւ երթանք բնակարանս աշխատելու: Փորձեցի իրեն բացատրել այն դժուարութիւնը որ կապուած է այսքան կանուխ ժամու, կիրակի օր, Նիւ Եորքի մէջ դաշնակ նուագելու հետ: Ան կը թուէր մնալ անդրդուելի իր կարծիքին մէջ:

Բնականաբար, չափազանց գրաւիչ էր մեծ երաժշտահանին համար նուագելու հեռանկարը: Բայց հաշիւ չէի ըրած Խաչատրեան մարդուն մասնայատկութիւնները: Երբ հասանք բնակարանս, յայտարարեց որ օդը շատ տաք է եւ առաջարկեց բանալ բոլոր պատուհանները, որով աւելցաւ իմ արդէն բարձր աստիճանի անհանգստութիւնս՝ կանուխ առաւօտեան դաշնակի նուագածութեան հետեւանքով դրացիներուս հաւանական հակազդեցութեան համար:

Կը սկսիմ նուագել: Ոճի մասին քանի մը դիտողութիւն քրթմնջեց: Կը շարունակեմ նուագել: Քանի մը սրբագրութիւն դրոշմեց տպագիր ձայնանիշերուն վրայ: Կը յարատեւեմ, եւ ան կը սկսի բարձրաձայն խորհրդածել իր երաժշտութեան բնոյթին մասին: Իր երաժշտութիւնը ժողովրդային էր՝ հիմնական եւ նպատակամէտ: «Ձայնմի՛ հնչեցներ սիրուն, ինչպէս վիպապաշտական օրօրոցային մը», ըսաւ ան: «Աւելի հակադրութիւն ցոյց տուր ինծի: Ուժաբանութիւններու [dynamics] աւելի ծայրայեղութիւն»:

Մեր աշխատանքի երրորդ ժամուն սկսանք բաւական յոգնած զգալ: Սկսայ նուագել «Ժողովրդական ոճով»-ը՝ առաջին շարքի վերջին ստեղծագործութիւնը: Անմիջապէս ընդհատեց նուագս եւ փորձեց բացատրել իր փափաքածը: Խաչատրեան գոհ չէր իմ կատարածէս: Ցոյց տալու համար իր ուզածը, ան նստեցաւ դաշնակին առջեւ եւ ինծի համար նուագեց ստեղծագործութիւնը: Բայց տակաւին չէի կրցած ըմբռնել: Վերջապէս, վճռական շարժումով մը, հանեց իր ժաքէթն ու բաճկոնը, ոլորեց զգեստին թեւերը, եւ ինծի հրամայեց կրկին նուագել: Խուճապահար, անմիջապէս նստեցայ եւ մատներս դրի ստեղնաշարին վրայ: Բայց որոշ շարժում մը գրաւեց ուշադրութիւնս: Խաչատրեանն էր՝ այդ մարմնեղ, կոշտ մարդը, որ կը պարէր երաժշտութեան հետ: «Հետեւի՛ր իմ շարժումներուս», մռնչաց ան:

Երկրորդ անգամ մըն ալ, եւ իր ուզածը ինծի համար դարձաւ յստակ: Այնտեղ ուր խօսքն ու երաժշտութիւնը ձախողեցան, շարժուձեւերը փոխանցեցին իր ամբողջ միտքը: Իր ուզածը նուրբ, պարային յատկանիշ մըն էր, աւելի պատշաճ օրիորդի մը

քան տղամարդու: Աւելի ողորկ, նուազ անկիւնաւոր մեղեդային գիծ մը, աւելի ճկուն ու նրբագեղ շարժում մը: Խաչատրեանի մտահոգութիւնը ոչ թէ արագութիւնն էր, այլ քայլափոխութիւնը, շարժումը, ուղղութիւնը:

Իմ նուագս համաձայնեցնելով Խաչատրեանի անհաւատալի օրինակին, խանդավառ զարմանքի գրոհ մը պատեց ինծի: Կը նուագէի միեւնոյն ձայնանիշերը, միեւնոյն նուագարանին վրայ, միեւնոյն արագութեամբ, միեւնոյն ուժաքանութեամբ [dynamics], մինչդեռ նոր դասութաւորում [phrasing] մը ու տարբեր արտասանութիւն մը կը ստեղծէին բոլորովին տարբեր ազդեցութիւն: Երաժշտութիւն՝ որ կոչեսցէ գետնառիւծ [chameleon]:

Այս խտասալիկին բովանդակած Խաչատրեանի միւս գործերը ձայնագրուած են 1979-ին, իբրեւ *Հայկական դաշնակի երաժշտութեան ծաղկաքաղի* [The Anthology of Armenian Piano Music] մէկ բաժինը: *Վալս-քափրիսը*, *Պարը*, *Փոէմը* եւ *Թոքաթան* կը հանդիսանան Խաչատրեանի ուսանողական տարիներու գործեր: Էդուարդ Միրզոյեան, լայնօրէն ճանչցուած իբրեւ հայ երաժշտահաններու գահերէցը, հետեւեալը գրած է *Փոէմ*ին մասին. «Ան ինծի համար կը թուի ըլլալ հազիւ ընտանի, բայց միաժամանակ թարմօրէն ու զարմանալիօրէն նոր: Նորարարութիւնը կը կայանայ մեզի քաջ յայտնի աւանդական նիւթին հանդէպ Խաչատրեանի ցուցաբերած մօտեցումին մէջ, երաժշտահանի փարթամ, մեծապէս ինքնատիպ դաշնակութիւններուն [harmonies], կատաղի գոյներուն, եւ երեւակայութեամբ հարուստ դաշնակի գրութեան մէջ, որոնք կը թուին ըլլալ խորապէս ազգային»:

Սոնաթինը՝ երեք շարժումով, յօրինուած է Սերգեյ Փրոքոֆիեւսքի Նախակրթական Երաժշտական Դպրոցի աշակերտներուն համար, որուն հանդիսաւոր բացումը կատարած է Խաչատրեան 1958-ին Քապալեւսքիի հետ: «Այս պտոյտը ինծի գաղափար տուաւ յօրինելու սոնաթին մը հանքագործներու երեխաներուն համար», յետագային կը գրէ Խաչատրեան:

Նուագահարի [instrumentalist] հեռանկարէն դիտելով, արդարեւ, Խաչատրեանի դաշնակի երաժշտութիւնը խիստ լաւ է գրուած: Ան անգամ մը այս նիւթին մասին իր փիլիսոփայական տեսակէտը արտայայտեց այսպէս. «Երաժշտահանը պէտք է հոգածութիւն տածէ կատարողին հանդէպ, որպէսզի ստեղծագործութիւնը յարմար ըլլայ կատարողին, անոր կատարումը ըլլայ հաճելի՝ մեկնաբանութեան առանց ոչ-անհրաժեշտ դժուարութիւններու: Բայց ասիկա չի նշանակեր թէ ամէն ինչ պէտք է տարազուած ըլլայ պատշաճելու կատարողի ցանկութիւններուն: Ըսել ուզածս այն է՝ որ կրնաս յօրինել բարդ ձեւով, բայց այդ բարդութիւնը պէտք է բխած ըլլայ ստեղծագործութեան յօրինողական պահանջներէն»:

Շահան Արծրունի (անգլերէն)

Բովանդակութիւն՝ Սոնաթին. *Մանկական ալպոմ*, գիրք Ա. եւ Բ.. *Վալս-քափրիս. Պար. Փոէմ. Թոքաթա*

Կատարող՝ Շահան Արծրունի (դաշնակ)

Ձեւ՝ Խտասալիկ

Ընկերութիւն՝ Hoor Productions HP216, (P) (C) 2003 (Նիւ Եորք)

Կատարումի թուական՝ 1972, 1979

(Վերջ 9)

ՔՆՆԱԽՕՍԱԿԱՆ

ՖՐԱՆՍԱՀԱՅ ՋՈՒԹԱԿԱՀԱՐՈՒՀԻ ՇՈՒՇԱՆ ՍԻՐԱՆՈՍԵԱՆԻ ԵԼՈՅԹԸ ԳԱՀԻՐԷԻ ՕՓԵՐԱՅԻ ԲԵՄԷՆ

Այս տարի Գահիրէի օփերայի բեմը քանի մը երեկոներով հիւրընկալեց հայ մշակոյթն ու հայ արուեստագէտը՝ եգիպտոսի երաժշտասէր հանրութեան ներկայացնելով ինչպէս մեր մեծագոյն երգահան Արամ Խաչատրեանի գլուխ-գործոցներէն, այնպէս ալ բեմահարթակ տրամադրելով տեղացի, հայաստանեան եւ սփիւռքեան երիտասարդ ուժերու եւ առաջատար կատարողներու: Արդարեւ 6 Յունուար 2007-ին պատանի արաբ ջութակահար Քարիմ Սամիր Սալէհ կատարեց Խաչատրեանի ջութակի քոնչերթոն:

16 Ապրիլ 2007-ին Հայաստանի օփերայի թատրոնի թատերապարի խումբը, հովանաւորութեամբ եգիպտոսի եւ Հայաստանի առաջին տիկիններուն, հանդէս եկաւ նոյն սրահին մէջ Խաչատրեանի *Գայեանէ* թատերապարի կատարումով:

Իսկ ահա 26 Մայիսին Գահիրէի Համանուագային Նուագախումբի (Cairo Symphony Orchestra) 48-րդ տարեշրջանը նշանաւորուեցաւ այս անգամ հայ երաժիշտի հերթական բեմելով՝ յանձին ֆրանսահայ երիտասարդ ջութակահարուհի Շուշան Սիրանոսեանի, որ կատարեց Եոհաննէս Պրամսի ջութակի քոնչերթոն: Այստեղ չենք վարանիր հայ մենակատարին կողմէ երաժշտական համաշխարհային գոհարներու փայլուն կատարումն փաստը արձանագրել հայ մշակոյթի յաջողութիւններու հաշւին:

Արդարեւ այդ յիշարժան համերգին Գահիրէի Համանուագային Նուագախումբը ներկայացաւ նուագավար Մարք Քիսոչիի (Marc Kissóczy) ղեկավարութեամբ՝ կատարելով Պրամսի ջութակի եւ նուագախումբի ռէ մեծալար (D major) քոնչերթոն, իսկ երկրորդ բաժնին՝ Կուսթաւ Մալէրի ռէ մեծալար առաջին համանուագը՝ *Տիտանը* (*Der Titan*):

Տիտանը համանուագը, հեղինակի իսկ խօսքերով, կը պարունակէ երգահանի բովանդակ կեանքն ու կենսափորձը: Սա ինքնակենսագրական երկ է, ինչպէս նուագագրութեան կից հեղինակին խնամքով պատրաստուած ծրագիրը կը պարզաբանէ: Սակայն ծրագրայնութեան մալէրեան ըմբռնմամբ, իր երաժշտութիւնը բնութեան ձայնն է արտայայտուած հնչիւնի միջոցով: Մալէրի երաժշտութեան գեղագիտութիւնը ընդունուած է սահմանել «ծրագրայնութիւն առանց ծրագրի» արտայայտութեամբ:

Նուագախմբային փողային կազմի մալէրեան մեծցուած դերակատարում ունեցող այս համանուագը (համանուագը բաղկացած է դասական չորս շարժումէ) Գահիրէի Համանուագային Նուագախումբին կողմէ հնչեց պատշաճ կատարողութեամբ:

Ի տարբերութիւն Մալէրի ստեղծագործութեան գեղագիտական ծրագրայնական սկզբունքներուն, համերգի առաջին բաժնին կատարուեցաւ որեւէ տեսակի երաժշտական ծրագրայնութիւն սկզբունքօրէն մերժող հեղինակի՝ Եոհաննէս Պրամսի ամենայայտնի ստեղծագործութիւններէն մէկը՝ ջութակի քոնչերթոն:

Երկը գրուած է հեղինակի ընկերոջ՝ ժամանակի մեծ ջութակահար Եոզէֆ Եոախիմի աջակցութեամբ ու խորհրդակցութեամբ, որուն եւ ձօնուած է ստեղծագործութիւնը: Պրամսն իր այս ջութակի քոնչերթոյի առաջին կատարումը ղեկավարած է

Cairo Symphony Orchestra

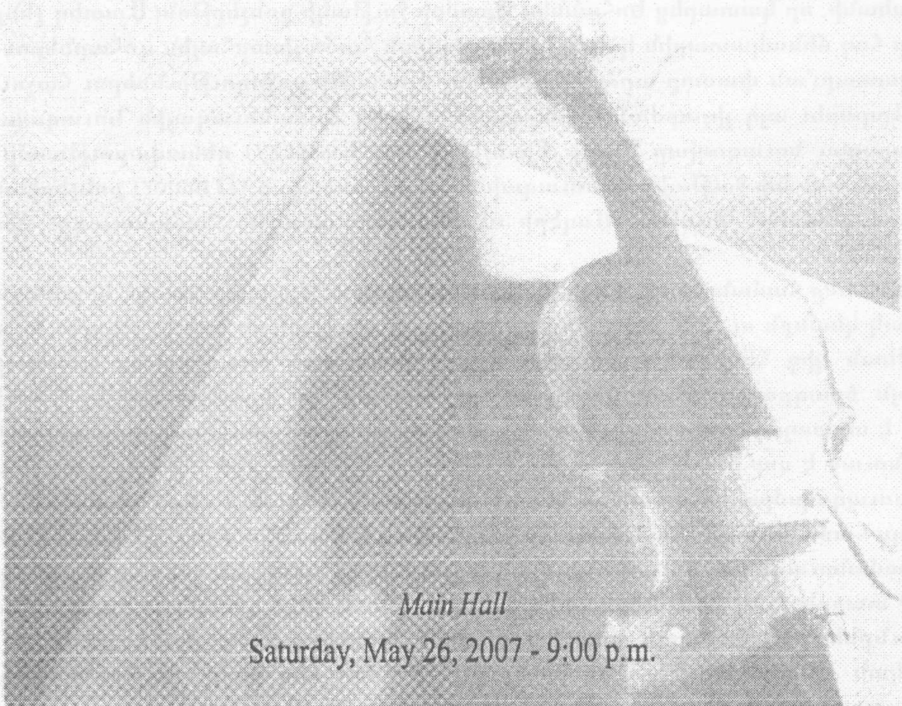
Steven Lloyd

Principal Conductor & Music Director

48th Season

Symphonic Concert

Soloist: **Chouchane Siranossian** (Violin)
Conductor: **Marc Kissóczy**



Main Hall

Saturday, May 26, 2007 - 9:00 p.m.

Գահիրէի Օփերայի Մեծ Սրահ, 26 Մայիս 2007
Յայտագիրին անուանաթերթը

PROGRAM

Johannes Brahms: Concerto for Violin and Orchestra
(1833-1897) in D Major Op. 77

- Allegro ma non troppo
- Adagio
- Allegro giocoso, ma non troppo vivace

Intermission

Gustav Mahler: Symphony No. 1 in D Major "Der Titan"
(1860-1911)

I- Langsam, Schleppend
[Slowly, dragging]
II- Kraftig bewegt, doch nicht zu schnell (Ländler: Scherzo)
[Strongly agitated, but not too fast]
III- Feierlich und gemessen ohne zu schleppen
[Solemn and measured, without dragging]
IV- Stürmisch bewegt-
[Stormily agitated]

Գահիրէի Օփերայի Մեծ Սրահ, 26 Մայիս 2007
Յայտագիրը

անձամբ 1879 նոր տարուայ գիշերը:

Սոյն քոնչերթոն չարադրանքի իր թեքնիք բարդութեան համար ջութակահարներու համար միշտ ալ հանդիսացած է կատարողական լուրջ «մարտահրաւէր» մը, եւ հռչակուած է որպէս մենակատարային բարդագոյն ստեղծագործութիւն, մինչեւ անգամ արժանանալով քոնչերթօ ոչ թէ ջութակի համար, այլ՝ ընդդէմ ջութակի պերճախօս որակաւորման:

Եւ ահա Գահիրէի այդ երեկոյթին ոչ թէ պարզապէս մենանուագ ջութակի կատարողական բարդութիւններ յաղթահարելու այսպէս կոչուած մարզական նպատակադրութեամբ, այլ գեղարուեստական հասուն մեկնաբանութեամբ բեմեց քսանհերեքամեայ Շուշան Սիրանոսեան՝ դուստրը ֆրանսահայ ճանչցուած երաժիշտ Ալեքսանդր Սիրանոսեանի: Փոքրակազմ մենակատարը, առանց ցուցադրական կեցուածքներու, բայց իր ներշնչուած ու վարպետ կատարման շնորհիւ առաւել կ'ընդգծէր պրամսեան ստեղծագործութեան մեծակերտութիւնը:

Շուշան Սիրանոսեան ծնած է Լիոն, 1984 թուականին եւ աչքերը աշխարհին բացած ընտանեկան երաժշտական միջավայրի մէջ: Համերգային յայտագրի գրքոյկէն կ'իմանանք, թէ համերգային առաջին ելոյթը կ'ունենայ չորս տարեկանին, իսկ երկու տարի անց կ'աշակերտէ հանրայայտ Թիպոր Վարկային (Tibor Varga): Նոյն թուականին, այս անգամ որպէս մենակատար, կ'ունենայ իր առաջին ելոյթը Սոֆիայի Սենեկային Նուագախումբին հետ:

Տասնհինգ տարեկանին Շուշան կը դառնայ Փաւէլ Վերնիքովի (Pavel Vernikov) դասարանի սանը Լիոնի եւ Ֆլորէնսի մէջ, 2001 թուականին կ'ընդունուի Պերենդ Քորֆքէրի (Berent Korfker) դասարանը Ամսթերտամի մէջ, որմէ ետք մասնագիտացումը (master class) կ'ամբողջացնէ Ցիւրիխի Երաժշտական Ակադեմիային մէջ՝ Զախար Պրոնսի (Zakhar Brons) դասարան:

Շուշան Սիրանոսեան բազմաթիւ անգամներ ելոյթ ունեցած է Երեւանի Ֆիլհարմոնիք Նուագախումբի նուագահանդէսներուն Փարիզի մէջ, ինչպէս նաեւ մասնակցած է Թունուզի Էլ Ճէմ փառատօնին: Նուագած է նաեւ Վան Քլայպըրն Միջազգային Մրցոյթի դափնեկիր դաշնակահար Ֆիլիփ Պիանքոնիի (Philippe Bianconi) հետ:

Շուշանի նուագացանկը կ'ընդգրկէ ջութակի աւելի քան 25 կարեւոր քոնչերթոններ եւ սենեկային երաժշտութեան մեծաքանակ կտորներ:

2003 թուականին Շուշան արժանի կը համարուի մաս կազմել Ֆրանսայի Երիտասարդ Մենակատարներու Շրջանակին (Cercle des Jeunes Solistes de France)՝ հեղինակաւոր կազմակերպութիւն մը, որ կը համախմբէ Ֆրանսայի բացառիկ օժտուած երիտասարդ մենակատարները:

Այս ելոյթը Շուշան Սիրանոսեանի թիւով երրորդն էր Գահիրէի մէջ (նախորդ երկուքը տեղի ունեցած էին նախորդ երկու տարեշրջաններուն, նոյնպէս Գահիրէի Օփերայի Մեծ Սրահին մէջ, նուագելով Պեթհովէնի եւ Մենտելսոնի քոնչերթոնները), որ անշուշտ կը խօսի երիտասարդ արուեստագէտի մենակատարային ասպարէզի արդիւնաւէտ իրագործումներուն մասին: Միջազգային բեմեր նուաճելու եւ հոն իր հաստատուն տեղը ունենալու դժուարին ճամբուն մէջ այս կատարումը հերթական լաւագոյն յայտ է:

ՄԻՀՐԱՆ ՂԱԶԷԼԵԱՆ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹԻՒՆ

Խմբագիր՝ ՀԱՅԿ ԱՒԱԳԵԱՆ
Տնօրէն՝ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՊԱԼԱԵԱՆ
رقم إيداع دار الكتب ٨٠٥
Խմբագրութեան Հասցէ՝
P.O.Box 2111 Cairo, Egypt
E-Mail : tchahagir@journalist.com
Tel. : (202) 24530327 Fax : (202) 24522282